Paidós Comunicación **Cine**

Bill Nichols

La representación de la realidad



93

Cuestiones y conceptos sobre el documental

La representación de la realidad

Paidós Comunicación **Cine**

17. J. Aumont, A. Bergala, M. Marie y M. Vernet - *Estética del cine*
64. A. Gaudreault y F. Jost - *El relato cinematográfico*
65. D. Bordwell - *El significado del filme*
67. F. Jameson - *La estética geopolítica*
68. D. Bordwell y K. Thompson - *El arte cinematográfico*
70. R. C. Allen y D. Gomery - *Teoría y práctica de la historia del cine*
72. D. Bordwell - *La narración en el cine de ficción*
73. S. Kracauer - *De Caligari a Hitler*
75. F. Vanoye - *Guiones modelo y modelos de guión*
76. P. Sorlin - *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*
78. J. Aumont - *El ojo interminable*
80. R. Arnheim - *El cine como arte*
81. S. Kracauer - *Teoría del cine*
84. J.-C. Carrière - *La película que no se ve*
86. Vicente Sánchez-Biosca - *El montaje cinematográfico*
93. B. Nichols - *La representación de la realidad*
94. D. Villain- *El encuadre cinematográfico*

Bill Nichols

La representación de la realidad

Cuestiones y conceptos sobre el documental



Título original: *Representing reality*
Publicado en inglés por Indiana University Press, Bloomington e Indianápolis.

Traducción de Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte

Cubierta de Mario Eskenazi

1ª edición, 1997

ISBN: 84-493-0435-0
Depósito legal: B-32.607/1997

Impreso en Gráfiques 92, s.a.; Av. Can Sucarrats, 91. Pol. Ind. Cova Solera - 08191 Rubí (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

Dedicado a la memoria de
Emile de Antonio (1920-1989)
y Joris Ivens (1898-1989)

Sumario

Prefacio 13
Agradecimientos 23

PRIMERA PARTE
EJES DE ORIENTACIÓN

1. **El dominio del documental** 31
   Dimensiones del documental 31
   A la sombra de Platón 34
   Imagen e ideología 37
   La definición del documental 42
   Una comunidad de practicantes 44
   Una práctica institucional 45
   Un *corpus* de textos 48
   Una circunscripción de espectadores 54

2. **Modalidades documentales de representación** 65
   Modalidades 65

La modalidad expositiva 68
La modalidad de observación 72
La modalidad interactiva 78
La modalidad de representación reflexiva 93
Estrategias reflexivas 106

3. Axiografía: el espacio ético en el documental 115
Erótica/ética 115
El lugar del realizador 116
La mirada en el documental 119
Modalidades documentales y responsabilidad ética 129
Ética, política, ideología 144

SEGUNDA PARTE
EL DOCUMENTAL: UNA FICCIÓN (EN NADA) SEMEJANTE A CUALQUIER OTRA

4. La narración de historias con pruebas y argumentaciones 149
El cuestionamiento del estatus del documental 149
El mundo en el documental 151
Representación documental 153
La ventana documental 155
El zapato de Kruschev 158
Lógica documental: perspectiva, comentario, argumentación 161
La argumentación en el documental 169

5. Fiel a la realidad: la retórica y lo que la excede 181
Retórica 181
Exceso 189
El nexo indicativo 198
Subjetividad e identificación 205
Reconocimiento y autenticidad históricos 210

6. La realidad del realismo y la ficción de la objetividad 217
El realismo en el cine documental 217
Neorrealismo y documental 219
Tipos de realismo 223
El realismo en la perspectiva postestructural 228
Epistefilia 231
Autenticidad y realismo documental 234
Realismo, distancia y la profesionalización de la objetividad 240

La objetividad y el discurso documental 242
Observadores que observan 246
Lo elusivo de la objetividad 251

TERCERA PARTE
LA REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL
Y EL MUNDO HISTÓRICO

7. **Pornografía, etnografía y los discursos del poder**, *Christian Hansen, Catherine Needham y Bill Nichols* 257
Cuando una diferencia se convierte en alteridad 257
La historia de la alteridad 261
Formas diferentes, problemas similares 265
Extraños compañeros de cama 266
Cuestiones de representación en la pornografía 268
Cuestiones de representación en la etnografía 275
Los puntos en común de ámbitos dispares 282
Las paradojas del conocimiento sexual y cultural 284
Momentos de riesgo y subversión 285
Alternativas 286

8. **La representación del cuerpo: cuestiones de significado y magnitud** ... 289
Mortalidad, mito y magnitud 291
Extender la mano y sin embargo no tocar a nadie: espectáculo o vivificación 294
Cuerpos en peligro y las medidas profilácticas adoptadas 298
La reflexividad y el propósito de magnitud 302
La conceptualización del cuerpo 304
El sacrificio y el cuerpo 318
Crisis y magnitud 326

Notas 331
Filmografía 367
Distribuidoras 377
Índice analítico y de nombres 383

Prefacio

El placer y el atractivo del filme documental residen en su capacidad para hacer que cuestiones atemporales nos parezcan, literalmente, temas candentes. Vemos imágenes del mundo y lo que éstas ponen ante nosotros son cuestiones sociales y valores culturales, problemas actuales y sus posibles soluciones, situaciones y modos específicos de representarlas. El nexo entre el documental y el mundo histórico es el rasgo más característico de esta tradición. Utilizando las capacidades de la grabación de sonido y la filmación para reproducir el aspecto físico de las cosas, el filme documental contribuye a la formación de la memoria colectiva. Propone perspectivas sobre cuestiones, procesos y acontecimientos históricos e interpretaciones de los mismos.

La representación de la realidad examina estilos, estrategias y estructuras del filme documental. No ofrece tanto un estudio general de la historia del filme documental como una visión de conjunto conceptual de esta forma: qué cualidades del cine la apuntalan, qué estructuras institucionales la sostienen, qué operaciones retóricas la alimentan, qué perspectivas interpretativas la abarcan. El modo en que estas preguntas se distribuyen en patrones y preocupaciones recurrentes constituirá la cuestión central. Aunque hay muchas obras semejantes sobre el cine de ficción, todavía no existe una obra comparable en el área del cine documental. He tomado préstamos considerables de los trabajos realizados

sobre narrativa, retórica y realismo, así como sobre ideología, poder y conocimiento, en lo tocante al cine documental.

Es notable que la última oleada de libros de autor sobre el cine documental se produjera hace quince años.[1] Las películas realizadas a partir de los primeros años setenta se centran en nuevos temas y adoptan nuevos enfoques formales. Los estilos de observación de la cinematografía ya no son dominantes. Historias basadas en entrevistas y los documentales reflexivos, experimentales y personales han demostrado ser subgéneros viables. Nuevos temas y cuestiones como el movimiento de liberación de la mujer; los derechos de gays y lesbianas; el medio ambiente; etnicidad, raza, clase y nacionalidad; empresas multinacionales; SIDA; la falta de hogares; y los conflictos en América Central, Sudáfrica y el Oriente Medio son el tema de numerosos documentales e informes especiales de televisión. La representación documental de estos temas también merece atención crítica. La ausencia de investigación en forma de libro del cine documental sigue siendo una omisión flagrante en las áreas de estudio sobre periodismo, cine, medios de comunicación y cultura.

El estatus del cine documental como *prueba* del mundo legitima su utilización como fuente de conocimiento. Las pruebas visibles que ofrece apuntalan su valía para la defensa social y la transmisión de noticias. Los documentales nos muestran situaciones y sucesos que son una parte reconocible de una esfera de experiencia compartida: el mundo histórico tal y como lo conocemos, tal y como nos lo encontramos o como creemos que otros se lo encuentran. Los documentales provocan o estimulan respuestas, conforman actitudes y suposiciones. Cuando el cine documental se muestra en plena forma, una sensación de urgencia hace que nuestros intentos de contemplar la forma o analizar la retórica queden a un lado. Este tipo de películas y sus derivados (noticias y anuncios televisivos, mensajes de campañas electorales, propaganda y pornografía) tienen un impacto poderoso y omnipresente.

El estatus del documental como *discurso sobre* el mundo no capta la atención de un modo tan generalizado. Los documentales ofrecen placer y atractivo mientras que su propia estructura permanece prácticamente invisible, sus propias estrategias retóricas y opciones estílisticas pasan en gran medida desapercibidas. «Un buen documental estimula el diálogo acerca de su tema, no de sí mismo.» Éste podría ser el lema de más de un documentalista, pero pasa por alto lo cruciales que son la retórica y la forma a la hora de alcanzar este objetivo. A pesar de un lema semejante, los documentales plantean una amplia gama de cuestiones historiográficas, legales, filosóficas, éticas, políticas y estéticas. Los patrones y las preocupaciones que rodean estas cuestiones son las que constituyen el objeto de estudio de *La representación de la realidad.*

Las cuestiones de estructura y estilo se alteran y evolucionan, se transforman y se adaptan a las condiciones sociales cambiantes, a la historia cuasiautónoma del género del cine documental, así como a las contingencias inmedia-

tas que se plantean durante el acto de la filmación en sí. Las opciones disponibles para la representación de cualquier situación o acontecimiento —las opciones que implican comentarios y entrevistas, observación y montaje, la contextualización y yuxtaposición de escenas— son las que plantean cuestiones historiográficas, éticas y estéticas en formas características del documental. ¿Qué relación entre conocimiento y placer que difiere de la ficción narrativa propone el documental? ¿Cómo se deben utilizar las historias orales o el testimonio de los expertos? ¿Qué criterios deben regir la objetividad, la selección y ordenación de hechos, las voces de autentificación y el procedimiento interpretativo? ¿Cuáles son las responsabilidades del realizador para con su público y sus temas? ¿Cómo debe éste justificar su presencia y efecto, no sólo detrás de la cámara sino también delante de otra gente, en tanto que alimenta confianzas que posteriormente puede traicionar?

La ausencia de un volumen de investigación sobre estos temas sigue pareciéndome notable. A pesar de que desde finales de los años sesenta se observa un grado considerable de compromiso con el cine de militancia política y transformación social tanto entre realizadores como entre críticos, el género cinematográfico más explícitamente político, el documental, ha sido objeto de un nivel de atención ínfimo en comparación con la enorme producción de trabajo sobre la ficción narrativa. El auge de los estudios cinematográficos académicos dentro del contexto de la literatura y las humanidades en vez del de la sociología y las ciencias sociales tiene un peso importante, pero también lo tiene la tendencia popular a asociar el término *películas* con los largometrajes de ficción y a asociar el largometraje de ficción con cuestiones de arte, espectáculo y sus efectos. (En un momento del largometraje de Robert Aldrich *La leyenda de Lylah Clare* [The Legend of Lylah Clare, 1968] en que el productor interpretado por Ernest Borgnine despotrica contra una referencia a los «filmes» que ha realizado se pone de manifiesto a la perfección esta tendencia: «¡Filmes! ¡Filmes! ¿Qué ha pasado con las películas? (...) ¡Recuérdelo; yo hago películas, no filmes!».)

Esto hace que el estudio del cine documental contemporáneo sea una especie de *terra incognita* en la crítica cinematográfica, en especial en términos conceptuales o teóricos. (Algunos, entre los que están Julianne Burton, Stuart Cunningham, E. Ann Kaplan, Julia Lesage, Eileen McGarry, David MacDougall, Peter Morris, Joyce Nelson, Michael Renov, Alan Rosenthal, Jay Ruby, Vivian Sobchack, Tom Waugh y Brian Winston,[2] han empezado a explorar este terreno en artículos y antologías recientes.) Con una excesiva frecuencia damos por supuesto que el documental es sencillamente una ficción disfrazada, una forma de narrativa, como las historias escritas, que reivindica su autoridad de un modo especial minimizando sus aspectos ficticios. En muchas ocasiones, se da por sentado que las categorías y criterios adoptados para el análisis del cine narrativo pueden transferirse sin problema al documental, con, quizá, algunos cambios de menor importancia. Es posible que las patologías de la escopofilia (*voyeu-*

rismo, fetichismo, narcisismo) no organicen la representación de la mujer de un modo tan inexorable como en la obra de Hitchcock, pero la mirada de la cámara sigue estando dotada de género y totalmente implicada en cuestiones de deseo así como de control, y se puede tratar como tal. No obstante, se ha hecho muy poco por especificar cómo puede ocurrir esto o de qué modo una mirada documental puede plantear cuestiones muy diferentes de las de una mirada de ficción.

Por esta razón *La representación de la realidad* no se adentra tanto como tenía planeado en un principio en el estudio de filmes específicos, en el examen de todo el abanico de temas tratados por documentales recientes y más reflexivos, en la comparación y contraste de obras documentales de distintos países y regiones del mundo, ni en el seguimiento de directores, estilos, técnicas o estrategias retóricas particulares. Lo que me parecía más urgente, y fundamental, era otorgar a la cinematografía documental la valía de un género cinematográfico diferente (distinto de los largometrajes de ficción), con problemas y placeres propios. Los términos y las herramientas de análisis no estaban al alcance de la mano. Verdad; realidad; objetividad; cine no controlado; cine vivo; cine directo; *cinéma vérité*; sistemas formales categóricos, retóricos, abstractos y asociativos (estos cuatro últimos proceden de un libro de introducción al cine, la obra de Bordwell y Thompson *El arte cinematográfico*): términos semejantes plantean tantos problemas como los que llegan a resolver.

El impulso de seguir el camino hacia una teoría de la práctica del documental cinematográfico suele verse truncado por la reacción refleja de que el documental es una ficción semejante a cualquier otra —sólo que se avergüenza más de sus compañías e intenta disimularlo— o de que el documental es un género como cualquier otro y disponemos de todos los conceptos necesarios para categorizarlo, analizarlo, historizarlo o contextualizarlo (aunque el concepto de género cinematográfico en sí siga sin estar bien definido). Uno de los principales objetivos de este libro consiste en sugerir que temas como éstos enmascaran tanto como revelan, que las *diferencias* —si no distinciones— de la narrativa de ficción son tan cruciales para el documental como para la tradición de cine experimental, y que es posible que tengamos un buen trecho por delante antes de que podamos exponer estas diferencias en forma de proposiciones exhaustivas y coherentes con la suficiente fuerza explicativa como para dejar satisfechas a las mentes inquietas. Este tipo de proposiciones constituirían la base para una teoría del cine documental, y confío en que este libro ayude a formular al menos algunas de ellas así como algunos de los términos y conceptos necesarios para analizar filmes documentales concretos.

La representación de la realidad, por tanto, podría considerarse una tentativa de establecer una teoría del cine documental, pero en cierto modo no me siento cómodo con la manera en que se suele utilizar la palabra «teoría» en los estudios cinematográficos. *La representación de la realidad* no es la importación de un volumen (a menudo inalterable) ya existente de conceptos, priorida-

des y procedimientos teóricos que después se apliquen al filme. Este ejercicio sirve para probar 1) la fuerza de la teoría preexistente (nos puede decir cosas acerca del cine), 2) la validez de la aplicación (el análisis se ciñe a las presuposiciones que guían la teoría), y 3) las credenciales teóricas del autor (la capacidad para movilizar y aplicar una teoría preexistente transporta a uno a las filas de los teóricos cinemáticos).

Este ejercicio, en cierto modo tautológico, se ha convertido en la forma estándar de la teoría cinematográfica actual. Su momento ha pasado.[3] Las primeras aplicaciones de la semiótica, el estructuralismo, el postestructuralismo, la teoría marxista contemporánea, el psicoanálisis, la desconstrucción, el formalismo, la fenomenología y la teoría feminista tuvieron una gran valía. Ofrecieron un enorme arsenal de herramientas interpretativas y modelos conceptuales. Reactivaron a toda una generación de estudiosos cinematográficos. Abrieron nuevos niveles de complejidad formal en el cine y nos ayudaron a entender mejor el cine en términos sociales, sexuales y políticos. Hicieron de la teoría una parte indispensable de la empresa del estudio cinematográfico. Pero también han tendido a amontonar películas bajo la rúbrica de «efectos» generalizados o a tratar obras específicas como ejemplos sintomáticos de cuestiones más amplias.[4] Esas aplicaciones han tenido un enorme impacto, pero no han contribuido a la teoría *cinematográfica* tanto como nos gustaría. No han aumentado de un modo significativo el número de conceptos de que disponemos críticos y realizadores por igual más allá de lo que teníamos a principios de la década de los sesenta. Y muchas áreas o cuestiones —documental pero también cine experimental; representaciones transculturales (frente al viejo chiste de las «cinematografías nacionales»); respuesta del público; y análisis histórico— siguen descuidadas o infrateorizadas. El psicoanálisis, por ejemplo, aunque es una ventaja para la teoría y la crítica feministas, ha resultado por lo general de escasa ayuda a la hora de tratar temas de localización histórica y cuestiones planteadas por mujeres de color; la semiótica no ha aportado herramientas útiles para la exploración de la representación transcultural o la respuesta del público.

Por estas razones mi objetivo no es importar una teoría y demostrar que funcionaría en el caso del documental (apuntando a aquellos aspectos del documental pertinentes a las virtudes y énfasis de la teoría), pero tampoco acuñar herramientas interpretativas (conceptos como modalidades de producción documental, tipologías de formas de entrevistas y anclaje indicativo o tres ejes de representación corporal). La teoría del cine documental debería ser capaz de abarcar toda la variedad de prácticas cinematográficas documentales, la estructura y todos los elementos de una obra determinada, tanto filmes recientes como antecedentes y las relaciones entre ellos. Podría, como ocurre con la teoría narrativa, concentrarse en ciertos rasgos pertinentes o condiciones sintomáticas, pero si sólo es capaz de tratar aquellos casos en los que destaque la mirada, el fetiche o los problemas de conclusión expositiva, la teoría documental será

incompleta. La argumentación explícita en favor de una serie de proposiciones generales que sean vastas (cubren el tema de estudio, posiblemente más, pero en ningún caso menos), tengan consistencia interna (incluyendo no sólo consistencia lógica sino también categorías y distinciones que tienen valor analítico y fuerza explicativa), conciencia histórica y una idea clara de su fin constituye más una teoría que un método crítico (que puede ponerse en práctica sin formular los presupuestos teóricos en que se basa). Pocas obras de estudio cinematográfico son teóricas en este sentido.

Por supuesto, no estoy dispuesto a privar a este libro de su derecho a optar al rango de teoría sólo porque no hace lo que muchas obras de teoría cinematográfica. La percepción de que uno está «haciendo teoría» tiene un considerable valor de cambio simbólico y quizá incluso económico en el mercado académico. (Irónicamente, parece tener un valor de cambio inverso en el mercado más amplio del público lector general y la crítica no académica.) Cuando amigos y conocidos me piden que describa este libro, evito decir que es una obra de teoría cultural («Oh, ¿te refieres a algo así como la teoría de la relatividad de Einstein?»), o una poética («Vaya, no sabía que fueras capaz de escribir todo un libro en verso») o una anatomía de la crítica documental («¿Oh...?»). En la mayoría de los casos digo que trata de cuestiones y conceptos relativos al documental: diferentes modos de hacer documentales, los tipos de declaraciones que hacen sobre la sociedad, los efectos que tienen, etcétera. Aunque «teoría» y «poética» serían etiquetas útiles en otros contextos, no es mi objetivo una poética de tipo neoformalista ni una teoría que esté fuera del alcance o resulte de escasa utilidad tanto a realizadores como a profanos en teoría cinematográfica tal y como se pone en práctica convencionalmente.

Teorizar es generalizar y aun así el documental, como la obra de ficción individual, mantiene la teoría a raya. No podemos generalizar sobre «todos los documentales» ni decir nada que no esté sujeto a modificación, subversión o desmoronamiento en un texto determinado. No podemos hablar de un modo generalizado, ignorando los efectos específicos y materiales de los textos individuales. El cine en general y el documental en particular ni siquiera tienen el nivel adecuado de abstracción de que dispone el lenguaje hablado y escrito en el que las palabras («esperanza», «paraguas», «jardín») abastecen a la imaginación con un referente específico. Los significantes cinematográficos vienen unidos a imágenes. *Son* imágenes, y sonidos, y son siempre concretos, materiales y específicos. Lo que los filmes tienen que decir acerca de la condición humana o acerca de temas de actualidad no puede separarse de *cómo* lo dicen, cómo esta forma de decirlo nos emociona y nos afecta, cómo nos comprometemos con una obra, no con una teoría de la misma. La mayor parte de la teoría contemporánea es bastante deficiente a la hora de abordar este nivel de afecto, aunque no sus efectos ideológicos o sintomáticos.

La representación de la realidad tiene que ver con significados y valores,

interpretaciones y objetivos, no sencillamente con signos y sistemas. El que prácticas materiales como la producción y el consumo de cine documental sean áreas que se perpetúan a sí mismas y estén atrapadas en las mismas redes de significación que después tratan, puede incapacitarlas como objetos de estudio científico (en el sentido popperiano de que formulamos hipótesis susceptibles de ser falsas acerca de procesos externos), pero apenas nos ahorra sus consecuencias afectivas. Los valores que defendemos, los significados que asignamos, las interpretaciones que ofrecemos y las metas que perseguimos tienen consecuencias. Hacen que ocurran cosas. Que no seamos conscientes de presuposiciones subyacentes, que no seamos capaces de formularlas en términos teóricos, supone muy poca diferencia en lo que a su eficiacia respecta.

Si este libro es teoría, lo es en el sentido de indagar para tornar más intencional y explícito lo que es y hace el documental. No es una tentativa de subsumir todos los filmes documentales dentro de unas reglas, leyes o fórmulas que los rijan. *No* es una tentativa de encorralar a todos los filmes individuales como ejemplos de lo que «meramente» representan, ni una tentativa de prescribir lo que habría que hacer o proscribir lo que no. Es una tentativa de situar e identificar los modos y medios a través de los que filmes específicos producen un efecto y de proponer categorías, conceptos y cuestiones que nos ayuden a ver con más claridad cómo lo hacen. Las películas no responden a la teoría, pero la teoría debe responder al cine, si ha de ir más allá de la especulación ociosa.

En conjunto, *La representación de la realidad* tiene una estructura tripartita, organizada según un orden ascendente de complejidad. Los primeros capítulos establecen algunos de los conceptos y términos que resultarán útiles en el resto de la obra. Los últimos capítulos, más conflictivos, intentan evaluar problemas y tendencias dentro de una perspectiva política.

La primera parte, «Ejes de orientación», intenta dar al campo de la producción documental un mayor sentido de definición. Aborda los siguientes temas.

El capítulo 1, «El dominio del documental», se centra en los problemas de definir una forma cinematográfica que hace claras reivindicaciones acerca de su relación con el mundo histórico pero no puede separarse limpiamente de las estrategias de la narrativa o la fascinación de la ficción. Se examinan las definiciones institucional y textual, así como la basada en el público.

En el capítulo 2, «Modalidades documentales de representación», se tratan las cuatro modalidades de representación principales: expositiva (comentarios clásicos de «voz de Dios», por ejemplo); de observación (que minimiza la presencia del realizador); interactiva (en el que el director y los actores sociales reconocen la presencia del otro abiertamente en la conversación, las acciones participativas o las entrevistas; y reflexiva (en la que el realizador dirige la atención del espectador hacia la forma de la obra). Se bosquejan algunas de las implicaciones filosóficas, sociales y estéticas de cada una de estas modalidades.

El capítulo 3, «Axiografía: el espacio ético en el documental», examina el

modo en que cada una de estas modalidades de representación establece una serie diferente de retos y limitaciones éticos. La representación de los actores sociales implica el uso de gente (en vez de actores profesionales) cuyas vidas pueden quedar permanentemente alteradas a causa de este proceso. La presencia —o ausencia fingida— del director tiene implicaciones significativas. La organización del espacio cinematográfico (la ubicación del realizador, la proximidad de la cámara a los sujetos, la exclusión o inclusión de información contextual) se convierte en el principal medio a través del que las cuestiones éticas se manifiestan de forma concreta en la realización documental. El lugar histórico se convierte en espacio ético. Películas específicas como *Model*, *Streetwise*, *Hotel Terminus: The Life and Times of Klaus Barbie*, *Shoah*, *First Contact* y *Numéro Deux** se utilizan como material primario para el estudio de la política y la ética de la realización documental.

La segunda parte, «El documental: una ficción (en nada) semejante a cualquier otra», estudia las diferencias entre representar un mundo imaginario y el mundo histórico, entre contar una historia y hacer una argumentación, entre establecer una identificación subjetiva con los personajes y establecer una impresión de objetividad o responsabilidad con respecto a un sujeto histórico. La amplitud de la segunda parte se debe en gran medida a las relaciones ambivalentes y estrechamente entrelazadas entre documental y ficción, narrativa y exposición y a la carencia de estudios previos sobre las mismas. Las estrategias formales se solapan pero su contexto e implicaciones suelen diferir de un modo considerable.

La tercera parte, «La representación documental y el mundo histórico», lleva este estudio a los ámbitos de investigación más afectivos y proposicionalmente complejos. ¿Puede seguir funcionando el documental bajo el estandarte del humanismo liberal, particularmente en sus manifestaciones etnográficas? ¿Cómo responde la representación documental del cuerpo a la cuestión fundamental de «qué hacer con la gente»? Éstas son las dos preguntas esenciales de la última sección. El capítulo 7, «Pornografía, etnografía y los discursos del poder» (basado en un artículo escrito en colaboración, como refleja la sección de agradecimientos) plantea la cuestión de cómo las representaciones de lo extraño y exótico sostienen formas específicas de deseo, placer y conocimiento. La función de la distancia (la organización del espacio como indicio de poder) y la mirada clínica (la visión de la cámara como suplente de una esfera institucional) son máximos exponentes del paralelismo entre estas dos prácticas sociales, la pornografía y la etnografía. Este capítulo resume temas recurrentes relativos a ética, política, estilo, retórica, representación y el cuerpo tal y como figuran en el discurso occidental contemporáneo, volviendo a examinar las modalidades imperantes de representación documental a la luz de desafíos y alternativas a la tradición occidental que ponen de manifiesto películas como *De grands événements et des gens ordinaires*, de Raúl Ruiz,

* Para cualquier dato sobre las películas citadas, acúdase a la filmografía final. *(N. del e.)*

Journal inachéve, de Marilu Mallet, *Patriamada*, de Tisuka Tamasaki, y *Surname Viet Given Name Nam*, de Trinh T. Minh-ha.

El capítulo 8, «La representación del cuerpo: cuestiones de significado y magnitud», ofrece un estudio sobre el modo en que el cuerpo humano sexuado puede representarse en el documental como 1) agente social, 2) personaje de ficción y 3) figura mítica. Películas como *Roses in December*, *Hard Metal's Disease*, *The Act of Seeing with one's own eyes*, *Our Marilyn*, *Speak Body* y *The Life and Times of Rosie the Riveter* sugieren maneras de situar a la persona histórica en una situación de tensión evidente con mitos y estereotipos que se zafan de las reivindicaciones de contingencia histórica y mortalidad humana. Algunos documentales se abren a órdenes de magnitud que no pueden contener. La contingencia histórica y la mortalidad humana nos llevan más allá del ámbito de la representación textual. La representación del cuerpo humano desempeña un papel crucial en cuestiones de magnitud. Este capítulo final estudia el modo en que la experiencia del cine documental puede ser una fuerza hacia sí misma y al mismo tiempo llevarnos más allá de sí misma, hacia un ruedo histórico del que forma parte.

Agradecimientos

Varias subvenciones fueron de gran ayuda a la hora de obtener el tiempo necesario para la conclusión de este libro. Estoy en deuda con el National Endowment for the Humanities a causa de una beca estival en 1988 y una Beca para Profesores Universitarios y Estudiosos Independientes en 1990-1991, y con la San Francisco State University a causa de una beca estival en 1989. Sin este apoyo la gestación del presente libro habría sido mucho más prolongada.

Parte del material de este libro apareció en forma de artículo pero todo él ha sido sustancialmente reorganizado y reescrito. Porciones del capítulo 2 aparecieron anteriormente como «The Voice of Documentary», *Film Quarterly*, 36, n. 3 (primavera de 1983). Porciones del capítulo 8 aparecieron como «Questions of Magnitude» en John Corner (comp.), *The Documentary and Mass Media* (Londres, Edward Arnold Publishers, 1986) y como «History, Myth and Narrative in Documentary», *Film Quarterly*, 41, n. 1 (otoño de 1987). El capítulo 7 tuvo su origen en un trabajo semestral de Catherine Needham y Christian Hansen en mi seminario de otoño de cine etnográfico en la Queen's University. El paralelismo entre pornografía y etnografía me pareció una nueva perspectiva fundamental con implicaciones más significativas que el paralelismo entre pornografía y cine narrativo, sobre todo el musical tal y como se describe en «Letter to John», de Paul Willemen, *Screen*, 21, n. 2 (verano de 1980), págs. 53-65.

Posteriormente los tres revisamos el trabajo, en colaboración, dándole forma de artículo, «Skinflicks: Etnography/Pornography and the Discourses of Power», publicado en un número especial de *Discourse*, «(Un)Naming Cultures», comp. de Trinh T. Minh-ha (*Discourse* 11, n. 2 [primavera de 1989], págs. 65-79). He revisado la versión publicada para incluirla aquí. He intentado conservar las nuevas perspectivas y las argumentaciones del artículo al tiempo que lo adaptaba, pero me considero responsable de cualquier distorsión o disminución de la colaboración de Catherine y Chris y al mismo tiempo reconozco el papel indispensable que han desempeñado en la elaboración de la argumentación. Concretamente, he reescrito y ampliado las primeras páginas del artículo en las tres primeras subsecciones del capítulo. También he introducido algunas reconsideraciones, varias de ellas provocadas por la lectura del libro de Linda Williams *Hard Core: Power, Pleasure, and the «Frenzy of the Visible»*.

También desearía expresar mi aprecio a varios grupos e individuos que me ofrecieron oportunidades de pulir mis ideas y presentarlas en un foro público. Peter Steven, del Development Education Centre, en Toronto, me permitió dar la conferencia «Art, Politics and the New Documentary» en una reunión de realizadores independientes de cine y vídeo en mayo de 1987. Mary Louise Pratt me envió una invitación para exponer «Documentary Dilemmas: Theorizing the Untheorized» ante un seminario de licenciados de diversas disciplinas en la Stanford University en abril de 1989. Las preguntas y comentarios de los estudiantes y los miembros de la facultad de este seminario me fueron especialmente útiles a la hora de replantearme algunas de mis suposiciones acerca de los estilos de observación en el documental.

El Humanities Research Centre de la Australian National University nos invitó a Julianne Burton y a mí a organizar un festival cinematográfico sobre el documental contemporáneo, entre el 30 de junio y el 3 de julio de 1989. Los enormes esfuerzos de los profesores Leslie Devereaux y Roger Hillman del HRC y de Bruce Hodgson de la Film Studies Unit de la National Library of Australia, hicieron posible la selección de películas de todo el mundo que aún no estaban disponibles en Australia. La oportunidad de reunir un programa cinematográfico tan amplio y sólido y ofrecer conferencias acerca de películas escogidas me fue de gran ayuda para el desarrollo de mis propias ideas acerca del documental. La conferencia que siguió a la serie de películas, «Coming to Terms with the Photographic Image», me ofreció una oportunidad más de entablar un fructífero diálogo sobre cuestiones de importancia considerable para la composición definitiva de este libro. Estoy especialmente agradecido por el estímulo y el apoyo que me ofrecieron durante mi estancia en Australia a David y Judith MacDougall, así como al director Ian Donaldson y al vicerrector Graeme Clarke del HRC, cuyas elogiables aptitudes han creado un centro de humanidades en el que diálogo y debate fluyen con libertad y producen magníficos resultados.

Paul Sandro, de la Miami University (en Oxford, Estado de Ohio), me invi-

tó a dar una conferencia titulada «Documentary Desire» en febrero de 1990. Esta ocasión me fue de gran ayuda en el desarrollo de algunas de las ideas que implicaban a la subjetividad en el documental. En junio de 1990 tuve la oportunidad de presentar un programa sobre el documental contemporáneo en Norteamérica y Europa en el Short Film Festival de Grimstad, en Noruega. Malte Wadmad, director del National Center for Screen Studies, en Oslo, me envió la invitación que hizo posible mi visita. Una conferencia semejante ofrecida en este mismo encuentro por Peter Mostovoi, director de RISK, los estudios de producción documental en Moscú, me brindó la poco común oportunidad de ver trabajos recientes y muy innovadores de la Unión Soviética, mientras que el Short Film Festival y el Nordic Film Festival, que se celebraron inmediatamente después, me permitieron ver un amplio abanico de obras contemporáneas de países nórdicos.

Los estudiantes que han participado en los cursos que he ofrecido acerca del cine etnográfico y documental en los últimos doce años han tenido una importancia capital en el desarrollo de mis ideas acerca del documental. A menudo estos estudiantes, tanto en la Queen's University de Kingston, Ontario, como en la San Francisco State University han desempeñado más el papel de colegas que de aprendices. La frescura de sus perspectivas y el descaro de sus conjeturas, su disposición a poner en duda y replantearse todo lo precedente y su propia inventiva como realizadores y críticos ha sido una fuente continua de inspiración. Si este libro contiene una pequeña fracción de toda la sabiduría que poseen aquellos a los que he tenido el privilegio de enseñar, me sentiré totalmente justificado. Quiero dejar constancia del extraordinario empuje de los individuos que tomaron parte en mi seminario sobre el cine etnográfico en la Queen's University durante el otoño de 1986 y con los que asistí al Grierson Film Seminar, donde animadas discusiones y una gran camaradería supusieron un incentivo para este proyecto. Entre los componentes de este grupo estuvieron Chris Hansen y Catherine Needham, cuyo trabajo sobre etnografía y pornografía se convirtió posteriormente en un artículo firmado conjuntamente y más tarde en un capítulo de este libro.

David Neice y George Lovell, de los departamentos de sociología y geografía, respectivamente, de la Queen's University, participaron en dos de los seminarios que impartí sobre el cine etnográfico —David como profesor adjunto y George como colega—. La capacidad para intercambiar impresiones con ellos en un contexto de docencia estructurada fue una experiencia muy valiosa. El seminario que ofrecí con David Neice, en 1979, contó con el apoyo de una Development Grant para la enseñanza interdisciplinaria que nos permitió adquirir un número considerable de películas etnográficas y llevar al realizador etnográfico David MacDougall a Queen's durante un periodo de cuatro semanas. Esta ayuda tuvo una importancia inmensa en el inicio de la investigación y el diálogo que acabaron por desembocar en este libro. También le estoy agradecido a Co-

lin Leys del Political Studies Department, de la Queen's University, por incluirme en un curso sobre ideología organizado por una licenciada de su departamento con dotes excepcionales, Radika Desai. El trabajo llevado a cabo en este contexto fue esencial para mis ideas sobre ideología y documental.

E. Ann Kaplan, Michael Renov, Vivian Sobchack y Tom Waugh me han ofrecido la ayuda y los ánimos que tanto necesitaba durante el proceso de planificación de la estructura de este libro y búsqueda de apoyo financiero para su conclusión. Sus propias investigaciones y escritos acerca del documental han establecido un estándar al que espero haber hecho justicia.

Durante la preparación de este libro, he aprendido a respetar en mucho mayor grado los extraordinarios conocimientos y aptitudes de las personas que programan los festivales que a menudo ofrecen al público nuevos documentales. La amplitud y vigencia del conocimiento que poseen estos individuos superan en gran medida a las de la mayoría de los que impartimos clases sobre este tema, y su capacidad para ayudar a transformar nuestra forma de exposición a los textos con encuentros directos entre realizadores y espectadores suele abrirnos el camino hacia nuevas perspectivas a las que no podríamos haber llegado de ningún otro modo. Tengo una deuda de gratitud particular con el trabajo de Laura Thielen y Peter Scarlett del San Francisco International Film Festival y con Brian Gordon, por su trabajo administrativo en la constitución del jurado del Golden Gate Award en el San Francisco Festival; él me ha ofrecido la oportunidad de estudiar un conjunto de obras contemporáneas que de otro modo no habría visto. También quiero mostrar mi inmenso aprecio por el excepcional trabajo de Helga Stephenson, Piers Handling y Kay Armatage del Toronto's Festival of Festivals. He considerado como un secreto bastante bien guardado, hasta años recientes, que dirigen lo que probablemente es el mejor festival de cine del mundo. Desde luego me han brindado incontables oportunidades de ver películas y conocer a realizadores que han pasado a formar parte de este libro. Connie Fitzsimmons, del Long Beach Museum of Art, y Geoffrey Gilmore, director de programación del UCLA Film and Television Archive, también me han permitido ver obras de gran valor a las que no resulta nada fácil acceder.

Bob Rosen, director del UCLA Film and Television Archive, también ha resultado ser un colega y amigo indispensable. Me he beneficiado de innumerables conversaciones compartidas con él sobre documental y ficción cuando nuestros caminos se han cruzado en lugares que van desde Pekín hasta La Habana y desde Los Ángeles hasta Moscú. Su escepticismo hacia la tendencia de los académicos a contemplar el mundo aislados del mismo me ha resultado de lo más saludable.

Durante el periodo de redacción, entre 1987 y 1990, me he beneficiado en más sentidos de los que podría agradecer del apoyo, las nuevas perspectivas, los ánimos y la crítica de Julianne Burton. Su considerable revisión de mi primera tentativa de distinguir entre los tratamientos directo e indirecto en el docu-

mental fue lo que me llevó a la elaboración de cuatro modalidades de representación documental en este volumen. Su propia obra sobre el documental latinoamericano (véase su antología, *The Social Documentary in Latin America*, University of Pittsburgh Press, 1990) amplió mi marco de referencia considerablemente; ella me mostró numerosas películas de América Latina que me ayudaron a contextualizar y replantearme los conocimientos que poseía acerca del documental norteamericano y europeo. Las estructuras y mecanismos para la distribución internacional de documentales siguen tan subdesarrollados como los conceptos y categorías para la teorización intercultural de la forma documental. Le estoy agradecido a Julianne por el modo en que me ha abierto los ojos a este problema. Y le estoy inmensamente agradecido por su formidable capacidad como consejera y asesora editorial. Lisa Kernan también ofreció sugerencias de gran valor para la mejora del manuscrito.

Primera parte
EJES DE ORIENTACIÓN

1. El dominio del documental

Dimensiones del documental

¿Podemos amar el cine y también a Platón? Si nuestras preferencias se decantan por el largometraje de ficción, la respuesta sería sin duda alguna «No». Las películas como reflejos, aunque es una analogía imprecisa y niega toda la *obra* del cine como aparato, institución y estructura textual, captura tanto el encanto como el inconveniente del cine. De hecho, el encanto de los reflejos es parte del inconveniente, al menos en la tradición platónica. El reflejo es una desviación. Nos aparta de algo que deberíamos observar más directamente. Las distorsiones nos afectan de modos que no se pueden determinar. Las prestidigitaciones tienen lugar un poco más allá de hasta donde alcanza nuestra vista, engañándonos con efectos de *trompe l'oeil*.

Como dijo el propio Platón, «cuando el ojo de la mente se fija sobre objetos iluminados por la verdad y la realidad [el sol], los comprende y los conoce y su posesión de inteligencia es evidente; pero cuando se fija sobre el mundo crepuscular de cambio y decadencia, sólo puede formar opiniones, su visión es confusa y sus opiniones cambiantes, y parece faltarle inteligencia».[1] El cine nos presenta imágenes de cosas. Las imágenes son distracciones miméticas y falsificaciones; no pueden ocupar nuestra razón ni saciar nuestro hambre de verdad.

Si nos decantamos por el documental, la respuesta puede resultar menos evidente, pero, al final, sigue siendo «No». La no narrativa no deja de ser otra parte del cine, quizá más taimada precisamente por afirmar estar por encima de los medios engañosos con que prueba su tesis (imágenes en movimiento). Las imágenes son imitaciones misteriosas de aquellas mismas cosas que el lenguaje escrito puede desentrañar, convertir en artículos de conocimiento y tornar aprovechables para propósitos productivos. En el mejor de los casos las imágenes pueden *ilustrar* una cuestión que a la larga tendrá que recurrir a las palabras para exponer su significado o implicaciones.

El cine documental tiene cierto parentesco con esos otros sistemas de no ficción que en conjunto constituyen lo que podemos llamar los discursos de sobriedad. Ciencia, economía, política, asuntos exteriores, educación, religión, bienestar social, todos estos sistemas dan por sentado que tienen poder instrumental; pueden y deben alterar el propio mundo, pueden ejercer acciones y acarrear consecuencias. Su discurso tiene aire de sobriedad porque rara vez es receptivo a personajes, acontecimientos o mundos enteros «ficticios» (a menos que sirvan como simulaciones pragmáticamente útiles del «auténtico»). Los discursos de sobriedad tienen un efecto moderador porque consideran su relación con lo real directa, inmediata, transparente. A través de ellos el poder se ejerce a sí mismo. A través de ellos se hace que ocurran cosas. Son vehículos de dominio y conciencia, poder y conocimiento, deseo y voluntad. El documental, a pesar de su parentesco, nunca ha sido aceptado como igual.

Esto es un poco extraño en tanto que el documental suele erigirse en torno a la palabra hablada. Trabajos desde la serie de Capra «Why We Fight» sobre las razones de la implicación de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial hasta *The Civil War*, de Ken Burns, estarían sujetos a una interpretación infinita si no tuviéramos otra orientación que sus imágenes, extraordinariamente diversas e históricamente seductoras. El comentario nos conduce hacia la luz, la verdad. En un modo más moderno de abordar la razón y su propio reino de sombras de lo irracional, la ficción responde a deseos inconscientes y significados latentes. Se desenvuelve en la morada del ello. El documental, por otra parte, responde a cuestiones sociales de las que estamos enterados de un modo consciente. Se desenvuelve en la morada del yo y el superyó atentos a la realidad. La ficción alberga ecos de sueños y ensoñaciones, compartiendo estructuras de fantasía con ellos, mientras que el documental imita los cánones del argumento expositivo, la elaboración de un argumento y la apelación a la respuesta pública más que a la privada. A todas luces el cine de ficción es el que debería designarse como marginal, desviado y quizá perverso, al menos en relación con las ideologías históricamente predominantes de nuestra cultura. ¿Por qué, entonces, no se perdona al documental este mismo oprobio?

En esencia, los documentales aparecen como pálidos reflejos de los discursos dominantes e instrumentales en nuestra sociedad. Si las películas (ficción)

«reflejan» nuestra cultura, y si esta imagen especular es la definición fundamental y determinante del cine, entonces los documentales también deben atravesar esta «deshonra» del reflejo. En vez de enfrentarse directamente a una cuestión o problema, el discurso debe rebotar de este medio de diversión ilusorio y basado en la imagen. La alianza del documental con los discursos de sobriedad se ve atacada debido a las compañías imagísticas con que se codea.

Una respuesta profundamente arraigada en la realización documental ha sido la disociación patente del molesto juego de sombras de la ficción. Los primeros documentales fueron particularmente vehementes en sus juicios sobre el cine de ficción. El realizador soviético Dziga Vertov y documentalistas británicos como John Grierson, Paul Rotha, Humphrey Jennings y Basil Wright realizaron comparaciones severas y poco halagadoras entre la industria del cine de ficción, el potencial formal del cine y el objetivo social del documental. Vapulearon a Hollywood como símbolo de espectáculos escapistas y postizos. Aunque el documental también dependía de imágenes, al menos estaban basadas en motivos e intenciones más innovadores en el aspecto formal y más responsables en el social.

Pero estos ataques no granjearon al documental una posición de igualdad con respecto al ensayo escrito o el libro, el informe científico o el reportaje. Este nivel más elevado de discurso pragmático y expositivo acerca de temas reales sigue en posición de control. Se adapta a la preocupación por la producción en todas sus formas que domina nuestra cultura. La preferencia por el conocimiento no ficticio, no narrativo e instrumental y la ciencia «pura y dura» complementa el motor de progreso y el poder productivo del capitalismo como sistema socioeconómico. Esto es algo tan lógico que cae por su propio peso. Nuestros semanarios suscriben los discursos de sobriedad, empezando por política y economía y relegando a las páginas interiores el cine, la literatura y el arte. Y para probar este argumento recurriendo a su excepción, en los programas de entrevistas que se emiten en horario nocturno —en los que un flujo regular de famosos y estrellas sustituyen a los políticos, los temas de actualidad y los dilemas— aparece este tipo de individuos precisamente porque hay un acuerdo tácito de que la conversación es intrascendente y divertida. Los programas de entrevistas venden «buena conversación». Los pronunciamientos serios no son bienvenidos.

La jerarquía de temas de las revistas de noticias, la organización de las noticias en televisión, la naturaleza de la conversación de los programas de entrevistas, todo ello confirma la persistencia de los prejuicios que intentaron superar los primeros documentalistas. Las imágenes pueden fascinar pero también distraen. La fuerza productiva e interpretativa reside en las palabras. El documental también puede basarse en las palabras pero la función de éstas es en parte distraernos de las imágenes a las que acompañan.

Pero, ¿qué hay del nexo entre imagen y realidad? Existe, sin duda alguna, un nexo característico entre una imagen fotográfica y aquello que registra.[2] Da la

impresión de que algo de la propia realidad atraviesa la lente y queda incrustado en la emulsión fotográfica. Si consideramos que el reino imaginario de la ficción guarda una relación metafórica con la historia y la experiencia vivida —como una especie de nube traslúcida y minuciosamente configurada que muestra contornos y formas, patrones y prácticas que se asemejan en gran medida a las que nos encontramos en nuestras propias vidas— es posible que pensemos en el documental como en una modalidad en la que esta nube de ficción ha vuelto a descender al nivel del suelo. La elevación que aporta la metáfora, la sensación de distanciamiento, queda anulada a medida que las propiedades especiales de la película fotográfica y la cinta magnética ciñen la imagen documental exactamente a las formas y contornos, patrones y prácticas, del mundo histórico. Confiamos en aplicar un modo diferente de literalidad (o realismo) al documental. No nos atraen tanto los personajes documentales y su destino como los actores sociales y el destino en sí (o praxis social). No nos preparamos para comprender una historia sino para entender un argumento. Lo hacemos en relación con sonidos e imágenes que tienen un nexo característico con el mundo que todos compartimos.

Pero la capacidad de las imágenes fotográficas (y el sonido grabado magnéticamente) para replicar lo que registran no ha elevado el documental al rango de los otros discursos de sobriedad. Para empezar, *todas* las imágenes fotográficas y cinematográficas realizadas de acuerdo con las convenciones vigentes que permiten que la luz reflejada en objetos físicos se registre en película fotosensible o cinta de vídeo presentarán un nexo característico entre imagen y objeto. (Las técnicas de sampleado digital echan por tierra esta afirmación; este estudio está limitado a las imágenes no digitalizadas.) Por tanto, el nexo entre imagen y objeto no certificará el estatus histórico del objeto ni la credibilidad de un argumento; más adelante, estudiaremos estos puntos en mayor detalle. La mayoría de las películas documentales también adoptan muchas de las estrategias y estructuras de la narrativa (aunque no necesariamente las del largometraje como espectáculo de entretenimiento de masas). Agravando esta dificultad, muchas películas de ficción sobre «problemas sociales» se hacen con un objetivo tan cívico y socialmente responsable como el de muchos documentales. Por tanto el documental no identifica estructura ni propósito propio alguno que esté completamente ausente en la ficción o la narrativa. Los términos son un poco como nuestra distinción cotidiana, aunque nada rigurosa, entre frutas y vegetales.

A la sombra de Platón

La narrativa como mecanismo para contar historias parece muy diferente del documental como mecanismo para abordar cuestiones cotidianas no imaginarias. Pero no todas las narrativas son ficciones. La exposición puede incorpo-

rar elementos considerables de narrativa, como demuestra con toda claridad la escritura histórica. El documental puede depender de la estructura narrativa para su organización básica, como demostró el *cinéma vérité* norteamericano al tomar forma en torno a una crisis. (Esta forma constituye un comienzo a partir del que surge una coyuntura inestable, un nudo en el que un problema adquiere intensidad y complejidad y un final en el que se produce algún tipo de resolución.) La forma documental también puede incorporar conceptos de desarrollo del personaje y subjetividad, montaje de continuidad o secuencias de montaje, y la invocación del espacio fuera de la pantalla. Al igual que la ficción, el documental también puede sugerir que sus percepciones y valores pertenecen a sus personajes o se adhieren al mundo histórico en sí: el filme meramente revela lo que podríamos haber visto a nuestro alrededor si nosotros también hubiéramos mirado con un ojo paciente y perspicaz. Del mismo modo que puede dar la impresión de que el aspecto, el discurso y los gestos de los personajes impulsan una historia por sí mismos, puede parecer que el ojo de la cámara de documental en manos de un Robert Flaherty o un Fred Wiseman revela cualidades del mundo histórico que habían estado allí en todo momento.[3]

No, no podemos amar el documental si buscamos la verdad (platónica). Ni tampoco podemos amarlo si rechazamos las formas ideales platónicas pero nos decantamos por la condena de las simulaciones y los simulacros. Jean Baudrillard toma esta última opción, resucitando el platonismo para un mundo posmoderno. En *La transparencia del mal* Baudrillard tiene lo siguiente que decir:

> El secreto de la imagen... no debe buscarse en su diferenciación de la realidad, y como consecuencia en su valor representativo (estético, crítico o dialéctico), sino por el contrario en su «mirada telescópica» a la realidad, su cortocircuito con la realidad, y finalmente, en la implosión de imagen y realidad. En nuestra opinión hay una carencia cada vez más definitiva de diferenciación entre imagen y realidad que ya no deja lugar para la representación como tal...
>
> Hay una especie de placer primario, de regocijo antropológico en las imágenes, una especie de fascinación bestial libre de las trabas de los juicios estéticos, morales, sociales o políticos. Por ello yo sugiero que son inmorales y que su poder fundamental reside en su inmoralidad.[4]

Baudrillard ya no percibe una realidad que está ahí sino sólo imágenes que simulan algo que ya no es accesible excepto a través de estas simulaciones. Es como si la entrada a la cueva de Platón estuviera cerrada y todo lo que pudiéramos ver a nuestras espaldas, proyectando sombras sobre la pared, fueran las figuras sobre el parapeto. Estas figuras, no obstante, no son el mundo de la realidad histórica. Están ahí con objeto de proyectar sombras; ésa es su función y realidad. Nada existe detrás ni más allá de ellas; lo único que hay aparte de ellas son las sombras que constituyen una implosión circular de imagen y realidad, signos y aquello a lo que hacen referencia. La realidad se ha constituido por y

para el juego de sombras que pone en práctica. Ya no podemos decir que hay alguna estructura o concepto del que las figuras sobre el parapeto son una imitación y las imágenes sobre la pared no son sino copias de esta copia. Todas las metáforas de profundidad y abstracción, de niveles de significado y realidad «más elevados» o «más profundos» se derrumbran sobre la superficie infinita de simulaciones y simulaciones de simulaciones.

Por seductoras que sean estas afirmaciones, yo no las acepto. Este libro está dedicado a otra serie de proposiciones; unas proposiciones en las que la separación entre la imagen y aquello a lo que hace referencia sigue siendo una diferencia importante. Es posible que nuestro acceso a la realidad histórica no tenga lugar únicamente a través de representaciones, y en ocasiones estas representaciones pueden parecer más dispuestas a morderse su propia cola que capaces de garantizar la autenticidad de aquello a lo que hacen referencia. Ninguna de estas condiciones, sin embargo, excluye la persistencia de la historia como una realidad con la que tenemos que vérnoslas. Baudrillard, como Platón, lleva las cosas hasta el límite; en su caso se trata de un límite de nihilismo más que de idealismo. Es posible, no obstante, aceptar la verdad que hay en el argumento de Baudrillard acerca de la inmortalidad de las imágenes sin meternos junto a él en el cajón de arena del nihilismo. Se siguen perdiendo vidas en sucesos como la invasión de Granada aunque una «guerra» semejante se comunique y perciba más como la simulación de una guerra que como una guerra tal cual. De hecho, la realidad del dolor y la pérdida que no forma parte de simulación alguna es lo que consituye la diferencia entre la representación y la realidad histórica de importancia crucial. Hacer que esta diferencia sea accesible para su consideración no está más allá del poder del documental.

Hay otro pequeño problema con la crítica que hace Platón de la imagen, cuando no con la de Baudrillard: no estamos ni un ápice más cerca de la sociedad que imaginara Platón de lo que los Estados socialistas han estado de la organización comunitaria que imaginara Marx. El idealismo que impregna la república utópica de Platón se extiende más allá de la noción de que las imágenes no son sino copias de las que debemos, por mucho que nos cueste, liberarnos. Su concepción del conocimiento y del filósofo como gobernante no está contaminada por la escoria de las distracciones mundanas ni por la ideología y el deseo.

«El auténtico filósofo», nos recuerda Platón, «no tiene tiempo para fijarse en las cuestiones de los hombres, ni para tomar parte en sus rencillas con toda la envidia y amargura que conllevan. Sus ojos están dirigidos a la contemplación de realidades fijas e inmutables, un reino en el que no hay injusticia infligida ni sufrida, sino en el que todo es razón y orden, y que es el modelo que él imita y al que se acerca tanto como le es posible.»[5] Y, continúa Platón, los guardianes y gobernantes «deben saber que no tienen necesidad de oro y plata mortales y materiales, porque tienen en sus corazones el oro y la plata celestes que les han dado los dioses como posesión permanente y sería indigno manchar el

oro celeste que poseen mezclándolo con el terreno, ya que el suyo no tiene mácula, mientras que el que intercambian los hombres es una fuente común de maldad. Sólo ellos, por tanto, de entre todos los ciudadanos tienen prohibido tocar o tratar con plata u oro... De esto depende su seguridad y la del Estado».[6]

Platón elimina no sólo la avaricia sino también la envidia y la tiranía, ya que el deseo en todas sus formas es una manifestación de lo contrario a la razón, lo irracional. La familia y todas sus neurosis y perversiones se disuelven al convertirse el sexo en un ejercicio de genética en vez de una catexis libidinosa: «Nuestros hombres y mujeres guardianes deben tener prohibido por la ley vivir juntos en casas independientes, y todas las mujeres deben ser comunes para todos los hombres: del mismo modo, los niños deben criarse en común, y ningún padre debe conocer a su hijo, ni ningún hijo a su padre».[7]

La búsqueda de una vida razonada pasa factura, pero, más concretamente, los usos de la razón son mucho más diversos, están estratificados con mayor complejidad y son potencialmente más nefarios de lo que toleraría Platón. La impureza de las imágenes no es el impedimento definitivo para la verdad sino parte esencial de una cultura en la que la República de Platón sigue siendo un ideal (imposible). Nuestros guardianes y sus «ayudantes» (la clase dirigente profesional) están cómodamente sentados a la mesa de los deseos «irracionales». Palpan libremente las frutas prohibidas de la recompensa monetaria y la acumulación del capital y, al igual que nosotros, surgen —suscitándolas a su vez— de esa sucesión de cuestiones familiares que Freud no hizo sino empezar a desentrañar. En resumen, la razón está al servicio de la sociedad que la desprecia, aunque no desinteresadamente. Está dentro del ámbito de la ideología considerar cuándo hablamos con razón y justicia. La ideología, que Platón debía haber entendido como opinión y creencia, si es que llegó a entenderla, resulta mucho más difícil de borrar de las páginas de la historia que de una utopía.

Imagen e ideología

La dependencia que tiene la ideología de las imágenes y lo imaginario (un territorio psíquico de imágenes significativas en torno a las cuales se forma nuestro sentido de la identidad) hace de la imagen copia, representación y similitud, una categoría mucho más central y dinámica de lo que Platón hubiera admitido. Las ideologías, empezando por las de género, se ceñirán a este sentido imaginario de identidad. (Nuestra identidad comienza con nuestra semejanza o diferencia con respecto a los padres que nos crían.) Las ideologías también ofrecerán representaciones en forma de imágenes, conceptos, mapas cognitivos, cosmovisiones y similares con objeto de proponer marcos y puntuación a nuestra experiencia. Este tipo de ideologías e imágenes son ineludibles. No hay un exterior con respecto a la envoltura conceptual que establecen. Las imágenes es-

tán en el núcleo de nuestra construcción como sujetos y quizá por esta causa las imágenes también se impugnan como cosas imprecisas, poco científicas e *inmanejables* que requieren subordinación y control.

Y sin embargo las imágenes no son tan inmanejables como puede parecer. Pueden unirse con palabras y con otras imágenes en sistemas de signos y, como consecuencia, de significado. Pueden enmarcarse y organizarse en un texto. La semiología aborda este amplio dominio de la significación, y uno de los objetos preferidos del escrutinio semiótico de los años setenta fue el cine, en especial ese cine dominante pero marginal del filme narrativo que proscribe el resto del cine con el socorrido término de «no narrativo». La semiótica y, después de ésta, el psicoanálisis, dirigen su atención hacia las películas de ficción donde analizan la función del inconsciente y sus afinidades con la ideología. El filme de ficción presenta un gran abanico de síntomas de enfermedades sociales masculinas; de contradicciones reales que se resuelven por arte de magia o ni siquiera se resuelven; de proyecciones que sirven para representar a las mujeres como una figura imaginaria, la mujer, en sus diversas formas (estereotípicas); de deseos que brotan y circulan como parte de una economía cuyo objetivo —con cierto riesgo para sí misma, sin duda alguna— consiste en manipular la contradicción y proponer ideales utópicos inmunes a las mismas ideologías que suscribieran su construcción.

Si el documental se mantuvo al margen de todo esto fue porque no era lo bastante marginal. No parecía traicionar con la misma intensidad, una vez descodificado o detectadas sus lagunas y fisuras internas, estas mismas contradicciones centrales de género, raza, clase o nacionalidad. Podría perfectamente abordar estas cuestiones y ser susceptible a análisis que revelasen puntos ciegos, asunciones ocultas y conclusiones erróneas, pero la estructura profunda del inconsciente se escaparía, pasando inadvertida y esquivando la confrontación. La ideología seguiría fuera de control.

Este supuesto de la complicidad del documental con los discursos dominantes de sobriedad y, situado de este modo, de su carencia de un acceso preferente al subconsciente y a la parte más vulnerable de la sociedad lo relegó a un estatus subordinado de la teoría crítica, una posición que reflejaba su subordinación a los discursos principales de los que el documental era supuestamente un lacayo: geografía cultural para la película sobre la naturaleza; historia para el documental histórico; sociología y ciencias políticas para la película de cuestiones sociales; interacción simbólica para el *cinéma vérité* norteamericano (un referente más disimulado que algunos otros); antropología y etnografía escrita para la película etnográfica; ciencia «real» para la película «científica» o educativa»; el partido de vanguardia, la izquierda radical, o las alianzas conservadoras y la derecha reaccionaria para los filmes de contienda política. El discurso antinuclear de la doctora Helen Caldicott puede ser una experiencia comovedora para un cierto público, pero, ¿por qué se habría de ver o estudiar una película del mismo (*If You Love This Planet*) cuando hay por examinar una

gran abundancia de información impresa avalada por expertos? ¿Por qué hacer hincapié en películas que son meras imitaciones de conceptos e imágenes generadas en otra parte cuando el propio discurso está disponible para su estudio?

Esto, sin embargo, equivale a negar hasta qué punto están fundamentalmente unidas imagen, ideología y utopía. Las imágenes ayudan a constituir las ideologías que determinan nuestra propia subjetividad; las imágenes encarnan esas subjetividades y patrones de relación social alternativos que nos proporcionan ideales culturales o visiones utópicas. La crítica de la imagen adquiría un sentido eminente dentro del marco del pensamiento liberal del siglo XIX, en el que la palabra ejercía un reinado supremo. Ahora la palabra tiene problemas propios. El lenguaje puede parecer una cárcel que nos confina a un abanico de posibilidades predeterminadas y nos impide cualquier acceso más directo a lo real más allá de sus límites. En el sentido de que el lenguaje nos habla en vez de hablarlo nosotros, nos encontramos con que la crítica de la copia ahora se aplica al propio lenguaje (fabrica un mundo a semejanza de su propia imagen) aunque la esperanza de recuperar u obtener ese objeto perdido de lo real también se haya desvanecido.

Es posible que el documental no ofrezca una ruta tan directa o escénica al inconsciente como lo hacen la mayoría de las ficciones. Los documentales, en cambio, son una parte esencial de las formaciones discursivas, los juegos sintácticos y las estratagemas retóricas a través de los que placer y poder, ideologías y utopías, sujetos y subjetividades reciben representación tangible. En el principio fue la palabra pero ahora hay televisión —y fotografías, cines, las campañas políticas, conferencias de prensa y fotografías oportunistas, debates coreografiados y anuncios pagados, los espectáculos de lanzamientos espaciales, enfrentamientos olímpicos y guerras de salón—.[8] Las dimensiones del documental contribuyen a todo esto. El objetivo de documentar la realidad, la esperanza de llegar a un punto de reposo definitivo donde «razón y orden», verdad y justicia prevalezcan, de lograr libertad y diversidad dentro del marco de una simetría perfecta, mengua.

La realidad histórica se encuentra en estado de sitio. Utopías imperfectas y afinidades diversas se proponen a sí mismas como alternativas a las vidas ordenadas que construyeron las narrativas clásicas de la salvación cristiana, el progreso capitalista o la revolución marxista. Menos viciada por su dependencia de una imagen que se ha tornado ubicua y formativa, la alianza del documental con los discursos dominantes del momento regresa como cuestión fundamental aunque ya no en calidad de papel secundario o ancilar. En lugar de esto la propagación de imágenes nos rodea por todas partes. La denigración de imágenes y películas, estableciendo una industria dominante del largometraje de ficción y un cine no narrativo marginal, se basa tanto en tradiciones pragmáticas como en tradiciones idealistas para fomentar la ilusión de que lo que más nos afecta —las imágenes— es lo que menos importa.

El documental, como otros discursos de lo real, conserva una responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva, una responsabilidad que en modo alguno es una cuestión menor. Es más, conjunta estos otros discursos (de ley, familia, educación, economía, política, Estado y nación) en la *construcción* auténtica de una realidad social. Dziga Vertov abogaba en sus escritos y películas por un proceso activo de construcción social, incluyendo la construcción de la conciencia histórico-materialista del espectador, y Walter Benjamin, en su ensayo seminal, «La obra de arte en la era de la reproducción mecánica», previó hasta qué grado la imagen se pondría al servicio de la ideología dominante como espectáculo y distracción, pero también retendría el potencial explosivo para reorganizar tiempo y espacio en cualquier orden que se desease: «Daba la impresión de que nuestras tabernas y nuestras calles metropolitanas, nuestras oficinas y habitaciones amuebladas, nuestras estaciones de ferrocarril y nuestras fábricas nos habían encerrado definitivamente. Entonces llegó el cine y echó abajo esa prisión con la dinamita de una décima de segundo, de modo que ahora, entre sus ruinas y escombros dispersos, podemos viajar con tranquilidad y espíritu aventurero».[9]

John Berger, en su provocadora serie de cuatro filmes *Ways of Seeing*, interna esta declaración de Benjamin en la segunda mitad del siglo XX. Berger demuestra, con sonido e imágenes propias, cómo la tradición de la pintura al óleo ha traspasado muchas de sus funciones a la fotografía y, en particular, a la publicidad. La publicidad construye una visión del mundo que es «demencial» y al mismo tiempo irresistible. Construye objetos cargados de mística que amenazan con ocupar nuestro futuro, proporcionar el objetivo para nuestro deseo. La publicidad construye la subjetividad que sustenta este tipo de deseos en nuestro interior. No se trata de mera documentación sino de un proceso activo de fabricación, cuando no de objetos físicos, de una producción de significados y valores, conceptos y orientaciones para rodearlos. Este tipo de invenciones proponen formas específicas de relación social con lugares específicos para hombres y mujeres, ricos y pobres, Primer y Tercer Mundo, negros y blancos. Las connotaciones y supuestos resultantes ocupan nuestra imaginación y se convierten en parte fundamental de nuestro paisaje mental, aunque retengamos el potencial para calificar, rebatir, subvertir o derrocar este regimen particular de lo visible. La elaboración de la «realidad» es cosa nuestra.

Maryknoll World Video ha producido, y distribuye por correo, una magnífica serie en tres partes, *Consuming Hunger*, que aborda la cuestión de la hambruna en África en términos similares a los del enfoque de John Berger sobre pintura y publicidad. Al igual que el lujo, la hambruna se confecciona a medida. Se produce una realidad social, en imágenes, por medio de discursos de lo real, no a través del discurso de la ficción. Miramos más allá de este acto de producción del «hecho» de la hambruna por nuestra cuenta y riesgo. En este caso el ente que organiza nuestra imagen de la hambruna son las noticias televisivas

y las primeras dos partes desvelan el entramado narrativo con que se ha contado esta «historia». ¿Qué hace falta para que un evento histórico tenga acceso al sistema de circulación de las noticias en hora de máxima audiencia, en especial si no hay publicistas que lo respalden? ¿En qué punto el asunto «habitual» de una muerte individual y la desgracia ocasional del hambre alcanzan una magnitud que requiere ser objeto de comentario? ¿Qué pruebas deben aportarse, oral o visualmente, antes de que el suceso pueda sernos presentado como una «tragedia» y por qué, a pesar de la simultaneidad de esta tragedia con su representación, el telediario mantiene la distancia, pidiéndonos únicamente que le prestemos atención?

Este tipo de representaciones explotan y derivan de supuestos ya viejos acerca del Tercer Mundo, África, la iconografía de plagas y desastres y las mitologías que abordan la causación de sucesos «naturales» como la hambruna. Así lo hizo la respuesta organizada que surgió en 1985, proyectada en un nivel de masas a través de eventos como el concierto Live-Aid que se oyó por todo el mundo. Como defiende *Consuming Hunger*, este tipo de acontecimientos construyen su propia representación del desastre, ofrecen su propia imagen de una respuesta (caritativa), elaboran un modo de acceso a una satisfacción personal similar a la que se atribuye a la adquisición de un lujo («¡Oh, qué sensación!», «Extiende la mano, extiende la mano y toca a alguien») y lo transfieren al regocijo de prestar ayuda, fácilmente, con una simple llamada de teléfono y un modesto compromiso, y eliminan de un plumazo cuestiones económicas, de autoayuda y auxilio al Tercer Mundo, o más incluso, de perspectivas del Tercer Mundo.

Lo último que necesitan estos eventos a escala gigantesca es tener noticias de aquellos que han sido nominados a aparecer como víctimas. Basta con verlos, sin nombre aunque no sin rostro, desesperados y sin dignidad, conscientes pero silenciados. Para una buena cantidad de gente, estas imágenes y estas representaciones serán, si no la suma total de su conocimiento, un factor dominante en su conciencia. Este tipo de representaciones construyen activamente una realidad histórica que quizá no veamos de ningún otro modo, elaborando una buena parte de la misma a partir de fragmentos de mito y realidad, del tejido de ideologías en ocasiones contradictorias que ya están en circulación dentro de la cultura.

Películas como *Ways of Seeing* y *Consuming Hunger* entran en la refriega, añadiendo otra construcción de los eventos, calificando y rebatiendo los que prevalecen. A través del espectro de cuestiones y valores que palpita con la urgencia de la contradicción pendiente, se hacen representaciones, se proponen imágenes y subjetividades. La subordinación de la imagen fue el disparate de Platón, su ecuación con la realidad el de Baudrillard. En una era de producción mecánica/reproducción fotográfica, diseminación electrónica/simulación cibernética, no nos atrevemos a volver a cometer estos disparates. Nuestras vidas y nuestros destinos dependen de ello.

La definición del documental

El documental como concepto o práctica no ocupa un territorio fijo. No moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido de temas y no adopta una taxonomía conocida en detalle de formas, estilos o modalidades. El propio término, *documental*, debe construirse de un modo muy similar al mundo que conocemos y compartimos. La práctica documental es el lugar de oposición y cambio. De mayor importancia que la finalidad ontológica de una definición —con qué acierto capta la «esencia» del documental— es el objetivo que se persigue con una definición y la facilidad con que ésta sitúa y aborda cuestiones de importancia, las que quedan pendientes del pasado y las que plantea el presente.

En vez de una, se imponen tres definiciones de documental, ya que cada definición hace una contribución distintiva y ayuda a identificar una serie diferente de cuestiones. Consideremos pues el documental desde el punto de vista del realizador, el texto y el espectador. Cada punto de partida nos lleva a una definición distinta aunque no contradictoria. En su conjunto estas definiciones ayudan a demostrar cómo constituimos nuestros objetos de estudio y cómo después este mismo proceso determina una buena parte del trabajo que seguirá.

Un modo común aunque engañoso de definir el documental desde el punto de vista del realizador se basa en términos de control: los realizadores de documentales ejercen menos control sobre su tema que sus homólogos de ficción. Douglas Gomery y Robert Allen adoptan esta definición en su tratamiento del *cinéma vérité* norteamericano en *Teoría y práctica de la historia del cine.*[10] Gomery y Allen basan su definición en otra ofrecida por un libro de texto preliminar que ni siquiera tiene un capítulo sobre el documental (está incluido en ese gran cajón de sastre llamado «Sistemas formales no narrativos»). En *El arte cinematográfico: una introducción*, Bordwell y Thompson afirman: «A menudo diferenciamos una película documental de una de ficción según el grado de control que se ha ejercido durante la producción. Normalmente, el director de documentales controla sólo ciertas variables de la preparación, el rodaje y el montaje; algunas variables (por ejemplo el guión y la investigación) se pueden omitir, mientras que otras (decorados, iluminación, comportamiento de los "personajes") están presentes, pero a menudo sin ningún control».[11]

Aparte de los modificadores («a menudo», «normalmente», «ciertas variables», «algunas», «se pueden»), esta definición asume que el «grado de control ejercido en la producción» es evidente, infalseable y por tanto una guía fiable en todo momento. Los autores ignoran hasta qué punto las películas de ficción pueden imitar estas mismas cualidades o el alto grado de control ejercido sobre decorados, iluminación y comportamiento en los documentales expositivos clásicos o poéticos, así como en trabajos más recientes como *The Thin Blue Line* o

Far from Poland. Al definir el documental estrictamente en términos de control del realizador sobre las variables que ofrece la definición, también se dejan de lado todas las cuestiones sociales (frente a las estrictamente formales) a que invita un estudio del «control»: ¿qué relaciones (de poder, jerarquía, conocimiento) tienen lugar entre realizador y sujeto; qué formas de patrocinio o consentimiento se dan; quién poseerá y distribuirá la película y con qué fin?

Además, incluso dentro de los muy restringidos confines del *cinéma vérité* norteamericano del tipo que llevaban a cabo Leacock y Pennebaker o Fred Wiseman, donde los realizadores se tomaban grandes molestias para minimizar el efecto de su propia presencia durante el rodaje e intentaban dejar que los sucesos se produjeran como si ellos no estuvieran allí, era inevitable el control sobre la fase de producción de la película.[12] Ninguno de estos individuos ni otros realizadores que se dedicaban a la observación tenían intención alguna de perder el control sobre lo que ocurría. Su estrategia de dirección quería provocar interpretaciones con un elevado nivel de naturalismo que dieran la clara impresión de que las personas eran «ellas mismas». Esto requería una sofisticada forma de no intervención que, como las técnicas de observación participativa o como el trabajo de campo sociológico y antropológico en general, ejercía una demanda considerable sobre el realizador para que éste ejerciera un tipo de control que en buena medida pasara desapercibido.

Dziga Vertov organizaba cosas antes, durante y después del rodaje de una película y los realizadores dedicados a la observación con sus filmes profundamente estructurados desde el punto de vista narrativo seguían ejerciendo un fuerte control del antes y el después. También es posible, a todas luces, argumentar que la no intervención puede reducir el control sobre lo que ocurre pero al mismo tiempo requiere un control considerable sobre lo que ocurre en otro sentido: cuando la gente actúa «como si la cámara no estuviera ahí», lo que a menudo se describe como algo que «sencillamente ocurre», dicha situación sólo se da bajo condiciones controladas en las que se desalientan minuciosamente otras formas de comportamiento. Y el equipo de rodaje (a menudo sólo una o dos personas) debe ejercer un alto grado de autocontrol, aprender cómo deben cohabitar un espacio del que ellos mismo también se ausentan. La disciplina y el control de la puesta en escena que se habría dirigido hacia lo que ocurre frente a la cámara se dirige hacia los que están detrás de ella. Deben moverse y colocarse para registrar acciones sin alterar ni distorsionar dichas acciones. Esto requiere un elevado nivel de control y ayuda a explicar por qué una parte tan considerable de los estudios críticos sobre los filmes de observación se centra, sin que ello sea paradójico en modo alguno, en ese aspecto de la realización en el que presumiblemente el control es menor: el momento de la filmación y el papel de la cámara.

Esto es así porque «control» define, de un modo irónico, un elemento clave del documental. Lo que el documentalista no puede controlar plenamente es su tema básico: la historia. Abordando el dominio histórico, el documentalista

se suma a la compañía de otros practicantes que «carecen de control» sobre lo que hacen: científicos sociales, físicos, políticos, empresarios, ingenieros y revolucionarios. Si el lector detecta una cierta ironía en esta refutación, es debido a que la noción de control como criterio de definición perpetúa una confusión con respecto a la realización documental poco menos atroz que las reivindicaciones de la verdad de la representación documental o de la evidencia de los hechos.

Una comunidad de practicantes

Lo que caracteriza la realización documental es por regla general su estatus de formación institucional. Sin adoptar el firme perfil de aquellas instituciones que persiguen objetivos socialmente definidos con compromisos presupuestarios, mandatos legislativos y criterios para la militancia específicos, como las áreas académica, sacerdotal y militar, la realización documental sigue mostrando la mayoría de las características del estatus institucional. Los miembros se definen, en cierto modo tautológicamente, aunque no por ello menos justificadamente, como aquellos que hacen documentales o están implicados de algún otro modo en la circulación de éstos; los miembros comparten el objetivo común, escogido por voluntad propia, de representar el mundo histórico en vez de mundos imaginarios: comparten problemas similares y hablan un lenguaje común en lo que respecta a la naturaleza peculiar de este objetivo, que va desde cuestiones de conveniencia de distintos celuloides para los niveles bajos de luz disponibles hasta la importancia relativa del comentario con voz en *off* en la estructura de un texto pasando por las dificultades de llegar hasta el público deseado.

Para cerrar el círculo entre producción y consumo hay un circuito característico de distribuidores y lugares de exhibición. Éste opera de un modo tangencial o marginal con respecto al circuito dominante de la distribución comercial en salas de cine, en algunos casos duplicándola (como ocurrió con *Nanuk el esquimal* o, más recientemente, *The Thin Blue Line*), operando con mayor frecuencia en una vertiente paralela pero decididamente menos comercial (cuyos lugares de proyección van desde locales de sindicatos hasta galerías de arte). Distribuidores especializados aportan densidad a la naturaleza institucional de este campo, como también lo hacen organizaciones profesionales como la International Documentary Association, la Film Arts Foundation y la Foundation for Independent Film and Video (las dos últimas hacen hincapié en la producción independiente [la que no tiene su base en unos estudios] en general). Fuentes de financiación que van desde donantes individuales hasta grupos con intereses especiales pasando por sociedades nacionales como el National Endowment for the Arts, la Corporation for Public Broadcasting, el British Film Institute o el Canada Council establecen pautas y criterios determinados para el

apoyo de las obras documentales o independientes. Publicaciones como *The Independent,* distintos periódicos que van desde *RAIN* (Royal Anthropological Institute News) hasta *Release Print,* y conferencias, seminarios y festivales especializados como el Mannheim Documentary Festival, y los seminarios Flaherty y Grierson, contribuyen a que haya una sensación de identidad institucional y comunitaria. Todas estas características también tienen una dimensión histórica, ya que los grupos y organizaciones surgen y se disuelven, se separan o se transforman, con una variación considerable en cuanto a intensidad y ámbito de actividad dependiendo de regiones o naciones.

Lo que hace que una definición sea institucional es empezar a apuntar la importancia para el realizador de una idea compartida de objetivo común. Los realizadores documentales pueden moldear y transformar las tradiciones que heredan, pero lo hacen precisamente a través del diálogo con esa tradiciones y sus seguidores. Este diálogo puede ser oblicuo —a través de las películas que hacen y las innovaciones que estas obras sugieren a otros— así como directo, a través de la conversación, la crítica escrita y los manifiestos. En un cierto nivel podemos decir que documental es aquello que producen quienes se consideran a sí mismos documentalistas. Esto conlleva la pregunta de quién define a los documentalistas, o, quizá mejor dicho, reconoce que en gran medida este grupo se define a sí mismo. En vez de proponer algún punto o centro fuera de las prácticas del documental, esta definición hace hincapié en el modo en que este área opera permitiéndose estar históricamente condicionada y abierta, así como ser variable y perpetuamente profesional, según lo que los propios documentalistas consideran admisible, lo que consideran límites, fronteras y casos de prueba, el modo en que las fronteras vienen a ejercer la fuerza de una definición, por vagamente que sea, y el modo en que la cualificación, negación o subversión de estas mismas fronteras pasa de ser una anomalía sin consecuencias a ser una innovación transformadora y más tarde una práctica aceptada.

Una práctica institucional

Bajo esta luz el documental puede considerarse una práctica institucional con un discurso propio. Llevados por una preocupación fundamental por la representación del mundo histórico, surgirán y se verán enfrentados diversos principios organizativos, patrones de distribución y exhibición, estilos, estructuras, técnicas y modalidades. Como señala Jean-François Lyotard, este proceso es similar a la conversación común aunque con limitaciones añadidas:

> Una institución se diferencia de una conversación en que siempre requiere limitaciones suplementarias para que las afirmaciones se declaren admisibles dentro de sus límites. Estas limitaciones tienen la función de filtrar potenciales dis-

> cursivos, interrumpiendo posibles conexiones en las redes de comunicación: hay cosas que no se deberían decir. También dan prioridad a ciertas clases de afirmaciones (en ocasiones sólo a una) cuyo predominio caracteriza el discurso de la institución particular: se trata de cosas que deberían decirse y hay formas de decirlas. De aquí las órdenes en el ejército, la oración en la iglesia, la denotación en las escuelas, la narración en las familias, las preguntas en la filosofía, la ejecución de palabra en los negocios [la representación en el documental —el añadido es mío—]. La burocratización es el límite exterior de esta tendencia.[13]

La realización documental está a una gran distancia de este límite exterior de la burocracia y la inflexibilidad de lo que puede o no decirse. Aun así, hay apoyos materiales para el discurso que se produce y este aparato de grupos, organizaciones, festivales y conferencias, compañías, cines, medios de comunicación y escuelas de periodismo, sociedades de financiación y patrocinio y redes de noticias, ofrece una medida de regulación en el tráfico discursivo que tiene lugar. El proceso habitual de cualificación, negación y transformación en las reglas del juego se produce a buen ritmo en el discurso del documental, del mismo modo que ocurre en la industria del cine de ficción, donde las limitaciones estéticas y económicas sobre lo que se puede decir y hacer siguen abiertas al cambio. El modo en que se pueden hacer y decir las cosas —los posibles patrones de propiedad, poder económico y control artístico, innovación técnica y tecnológica, el desarrollo de nuevas historias— se produce en torno a una clase diferente de afirmaciones características a menudo codificadas bajo la rúbrica de «espectáculo». Como concepto dominante, es posible que el espectáculo esté, de hecho, más cerca de velar por los límites de lo que puede decirse y de las formas de decirlo que la representación, pero, incluso en este caso, se puede observar una variación considerable a lo largo del tiempo y a través de fronteras nacionales.

Michel Foucault capta algo de la naturaleza fluida de una institución, aparato o discurso cuando describe el modo en que discursos aparentemente dispares sobre la locura a través de los siglos deben organizarse en relación con su inconmensurabilidad. Tenemos que sustituir locura por documental en lo que respecta a sus comentarios y no considerar este comentario como la antítesis del énfasis de Lyotard en la regulación, sino como una insistencia en evitar la producción de una esencia estática que niega la regulación de la propia diversidad:

> La unidad de los discursos sobre la locura no estaría basada en la existencia del objeto «locura», ni en la constitución de un solo horizonte de objetividad; la interacción de reglas sería lo que hace posible las apariciones de objetos durante un periodo de tiempo determinado; objetos que son moldeados a través de medidas de discriminación y casuística religiosa, en la diagnosis médica, objetos que se manifiestan en descripciones patológicas, objetos que están circunscritos por códigos, prácticas, tratamientos y cuidados médicos. Además, la unidad de los

> discursos sobre la locura sería la interacción de las reglas que definen las transformaciones de estos objetos diversos, su no identidad a través del tiempo, la fisura producida en ellos, la discontinuidad interna que suspende su permanencia. Paradójicamente, definir un grupo de afirmaciones según su individualidad sería definir la dispersión de estos objetos, aprehender todos los intersticios que los separan, medir las distancias que se extienden entre ellos; en otras palabras, formular su ley de división.[14]

Aceptaremos la invitación de Foucault a definir la dispersión del objeto de estudio más a fondo en un estudio de las modalidades documentales.[15]

Lo que nos invita a reconocer la orientación de Foucault es la medida en que nuestro objeto de estudio es construido y reconstruido por una serie de participantes discursivos o comunidades interpretativas. Por ejemplo, una continuidad común aunque ya no inviolada a través de una buena parte de la práctica documental y el discurso sobre ésta se centra en la presunción de que es más importante hablar sobre algo que hablar sobre cómo hablamos sobre algo. En otras palabras, las propias operaciones discursivas tienden a ocupar una posición escasamente problemática como herramienta o vehículo para acceder a otra cosa, que es, en la mayoría de los casos, el mundo histórico. El documental puede hablar sobre cualquier cosa en el mundo histórico excepto sobre él mismo (hasta que tengamos en cuenta los documentales reflexivos, en los que esta presuposición se convierte en el objeto de escrutinio). Es difícil ser reflexivo si se tiene algo urgente que decir acerca de un tema candente, y para la mayoría de los documentalistas la urgencia del mencionado tema está muy por encima de la propia conciencia del modo de exposición. Esto define uno de los rasgos clásicos del documental, al mismo tiempo que ayuda a explicar por qué la «formación discursiva» que establece (utilizando los términos de Foucault) sigue estando en cierto modo subdesarrollada y por examinar.

El documental como práctica institucional plantea cuestiones sobre las limitaciones impuestas por los distintos discursos que están en juego. Estas limitaciones pueden alcanzar la densidad de códigos, sentencias éticas y prácticas rituales presentes, en el documental de observación; el montaje en continuidad con sonido sincronizado; la responsabilidad del realizador para con la institución del documental, superior a su responsabilidad para con los sujetos de la película (el derecho al «montaje final» sigue teniéndolo el realizador y no sus sujetos); y la práctica de la no intervención en lo que ocurre ante la cámara. En el documental expositivo clásico estas limitaciones incluyen un montaje que aporte pruebas (un montaje que reúna las mejores pruebas posibles para defender una cuestión), la responsabilidad del realizador de hacer que su argumentación resulte tan exacta y convincente como sea posible, aunque ello requiera la recontextualización de las afirmaciones de testigos o expertos individuales, y la práctica de intervención en lo que ocurre delante de la cámara por medio de la

entrevista sin mostrar al realizador, ni tan siquiera incluir su voz. Los individuos se sumarán a estas limitaciones y las modularán a través de su práctica cinematográfica, garantizando que las películas que llamamos documentales conserven una autonomía relativa con respecto a cualquier definición definitiva o determinante que de ellos se pueda hacer.

Un *corpus* de textos

Otra forma, quizá más familiar incluso, de definir el documental es haciendo referencia a los textos directamente. Podemos considerar que el documental es un género cinematográfico como cualquier otro. Las películas incluidas en este género compartirían ciertas características. Diversas normas, códigos y convenciones presentan una eminencia que no se observa en otros géneros. Cada película establece normas o estructuras internas propias pero estas estructuras suelen compartir rasgos comunes con el sistema textual o el patrón de organización de otros documentales. Muchos de estos rasgos característicos del filme documental constituyen el tema de los siguientes capítulos. Algunos de los más importantes pueden servirnos aquí como ejemplos.

Los documentales toman forma en torno a una lógica informativa. La economía de esta lógica requiere una representación, razonamiento o argumento acerca del mundo histórico. La economía es básicamente instrumental o pragmática: funciona en términos de resolución de problemas. Una estructura paradigmática para el documental implicaría la exposición de una cuestión o problema, la presentación de los antecedentes del problema, seguida por un examen de su ámbito o complejidad actual, incluyendo a menudo más de una perspectiva o punto de vista. Esto llevaría a una sección de clausura en la que se introduce una solución o una vía hacia una solución.

Downwind, Downstream: Threats to the Mountains and Waters of the American West, por ejemplo, empieza con imágenes del esplendor y la belleza del paisaje de las Montañas Rocosas únicamente para mostrarnos e informarnos de cómo los arroyos, los lagos y las zonas nevadas están contaminados por metales pesados en gran parte de este territorio. La película explica cómo se llegó a esta situación, remontándose a los días de la fiebre del oro, cuando se excavaron numerosas minas que poco después fueron abandonadas. Después los pozos de las minas se llenaron con agua que entró en contacto con depósitos de metal pesado muy por debajo de la superficie terrestre. Este agua contaminada posteriormente se filtró o se desbordó durante la escorrentía primaveral. El problema actual tiene un ámbito incluso mayor desde que se han expandido las explotaciones mineras; esto se ve agravado por hornos de fundición que vomitan humo impregnado de ácido y metal a la atmósfera, el cual vuelve a la montaña en forma de lluvia. A causa de la altitud, la vida animal y vegetal es más susceptible

incluso a la contaminación que los ecosistemas que están a menor altitud. La calidad del agua potable en una buena parte del oeste de los Estados Unidos y la supervivencia del entorno de las Montañas Rocosas están en peligro. La película termina regresando a individuos que han aparecido anteriormente, ofreciendo testimonios acerca de la magnitud del problema. Ahora les oímos hablar de organizaciones y comités, actividades ecológicas y cabildeos gubernamentales, esfuerzos individuales y reformas legislativas que, en conjunto, indican cómo se puede enfocar el problema para, a la larga, resolverlo.

Esta estructura se observa en un gran número de documentales, aunque algunos de los más interesantes abordan este patrón paradigmático con cierta malicia (por ejemplo, *Poto and Cabengo*, *Demon Lover Diary*, *British Sounds* y *Sans soleil* desbaratan nuestras expectativas de encontrar un problema bien definido y una solución al alcance de la mano). Los documentales que son principalmente de observación exhiben estructuras más próximas a las de la ficción narrativa: una economía de conflicto, complicaciones y resolución basados en personajes sustituye a la de la lógica documental de problema/solución. Aun así, la estructura de problema/solución ejerce un influjo considerable y condiciona la organización de escenas así como de películas enteras. Una escena típica en la ficción narrativa establece tiempo y lugar; presenta personajes que avanzan en sus tentativas de abordar el conflicto, carencia o desequilibrio, y acaba con sugerencias de otras acciones o respuestas necesarias en otro tiempo y lugar (una nueva escena). En el documental, una escena típica establece el tiempo y el lugar, así como un nexo lógico con escenas anteriores; presenta la naturaleza probatoria de alguna porción de una argumentación más amplia (como una ilustración, ejemplo, entrevista con testigo o experto, metáfora visual o contrapunto sonido/imagen) y acaba con sugerencias sobre cómo la búsqueda de una solución puede llevar a otra escena, en otro tiempo o lugar.

A menudo describir una escena típica es ofrecer generalizaciones. Muchas escenas negarán este bosquejo dando la impresión de que acaban ya sea en la banda sonora, ya en la visual, pero siguen en la otra (en *Downwind, Downstream*, por ejemplo, saltamos visualmente de una explotación minera a otra, pero el mismo tema de los metales pesados filtrándose en el agua subterránea continúa en la banda sonora). De hecho, las escenas documentales están más firmemente organizadas en torno al principio del sonido, o del comentario hablado, que las escenas de ficción. En el ejemplo de *Downwind*, un salto visual a una piscina municipal mientras alguien sigue hablando de la contaminación con metal pesado no tendría por qué violar la lógica de la escena: puede implicar que el agua de esas piscinas ya no es tan segura como creemos. El salto visual geográfico va unido por una lógica de implicación. En otras palabras, aunque un documental representa el mundo histórico familiar, puede albergar muchos más huecos, fisuras, grietas y saltos en la apariencia de su mundo. La gente y las personas pueden aparecer de un modo que en la ficción causaría inquietud por su

intermitencia. Una representación intermitente de personas y lugares, según los requisitos de una cierta lógica, puede, de hecho, funcionar como una característica distintiva del documental.

La estructura del documental depende generalmente de un montaje probatorio en el que las técnicas narrativas clásicas sufren una modificación significativa. En vez de organizar los cortes dentro de una escena para dar una sensación de tiempo y espacio únicos y unificados en los que podamos situar rápidamente la posición relativa de los personajes centrales, el documental organiza los cortes dentro de una escena para dar la impresión de que hay una argumentación única y convincente en la que podemos situar una lógica determinada. Los saltos en el tiempo o el espacio y la colocación de personajes pierde importancia en comparación con la sensación de flujo de pruebas al servicio de esta lógica dominante. La ficción narrativa clásica logra la continuidad espacial y temporal incluso si el desarrollo de la trama tiene lugar a costa de saltos en lo que a lógica respecta. El documental clásico tolerará fisuras o saltos en el espacio y el tiempo siempre que haya continuidad en el desarrollo del argumento.

El montaje probatorio logra una clase de continuidad distinta de la de las películas de ficción. En la ficción narrativa, se unen dos porciones de espacio para dar la impresión de un mundo continuo que se proyecta en todas direcciones a partir del encuadre y uniformemente por medio de recursos como la «continuidad de movimiento» en la que una acción que comienza en un plano termina en el siguiente, o a través de los planos subjetivos que muestran alternativamente al personaje y lo que éste ve. En el documental, se unen dos porciones de espacio para dar la impresión de un argumento continuo que puede obtener pruebas de elementos dispares del mundo histórico. Ésta es una forma de control que los directores de películas de ficción rara vez tienen a su disposición, fuera de las clásicas secuencias de montaje que connotan un proceso general.

En el documental se puede dar un montaje en continuidad de movimiento pero es menos probable que implique los movimientos de un personaje que los de una lógica determinada. Un ejemplo típico sería el plano de un árbol que cae seguido por el de un tronco que entra en una serrería; la continuidad sigue produciéndose entre acciones en movimiento pero no se hace tanto hincapié en la continuidad espacial como en el concepto de un proceso: la explotación forestal. La causalidad que en una película de ficción se le podría haber atribuido a un personaje (un hombre avanza hacia una silla / corte / se sienta), pasa al dominio social más allá del filme (en la explotación forestal, se talan los árboles / corte / se sierran para convertirlos en tablas). En cada caso el montaje está motivado, pero en un caso la motivación se transmite a través de una historia imaginaria, y en el otro se transmite a través de una argumentación acerca de un proceso social o histórico.

En esta definición del documental centrada en el texto queda implícito el supuesto de que los sonidos y las imágenes se sostienen como pruebas y son tra-

tados como tales, en vez de como elementos de una trama. Esto, a su vez, da prioridad a los elementos de estructuración de un argumento que tienen que ver con algo externo al texto, en vez de a los elementos de estructuración de una historia interna en el mismo. Aunque la fabricación de una trama y la elaboración de una argumentación pueden implicar formas y estrategias similares, también son diferentes. Las historias tienen lugar en un universo imaginario por muy fielmente basadas que estén en acontecimientos o personajes reales. Las argumentaciones ocupan un espacio imaginario (son abastractas), pero, en el documental, abordan o representan temas que surgen en el mundo histórico en el que se desarrolla la vida. Las historias dependen característicamente de la trama; las argumentaciones, de la retórica. Las historias deben ser verosímiles; las argumentaciones deben, además, ser convincentes. Si entendemos la argumentación, debemos estar preparados para explicarla; si comprendemos una historia, debemos ser capaces de interpretarla.

La centralidad del argumento da a la banda sonora una importancia particular en el documental. Ello está de acuerdo con la relación entre el documental y los discursos sociales de sobriedad que circulan a través de la palabra. Las argumentaciones requieren una lógica que las palabras son capaces de sostener con mucha más facilidad que las imágenes. Como ejemplo destacado, las imágenes no nos permiten la negación. Un cuadro de una pipa es una *imagen* de una pipa. (*La condition humaine* de Magritte, con su inscripción «Ceci n'est pas une pipe», hace que esta cualidad pase a un primer plano.) Las imágenes son concretas. Siempre pertenecen a un tiempo y un lugar concretos. Las palabras nos permiten abstracciones como «amor» y designaciones como «paraguas» que señalan claramente la clase de objetos conocidos como paraguas sin necesidad de hacer referencia a un miembro de esa clase. Las combinaciones de imágenes —a través del montaje o las secuencias de montaje, los intertítulos y la yuxtaposición de imágenes y sonidos— pueden superar algunos de estos obstáculos, pero la mayoría de los documentales siguen recurriendo a la banda sonora para que lleve una buena parte del significado general de su argumentación abstracta.

El documental se basa considerablemente en la palabra hablada. El comentario a través de la voz en *off* de narradores, periodistas, entrevistados y otros actores sociales ocupa un lugar destacado en la mayoría de los documentales. Aunque somos perfectamente capaces de deducir la historia de muchas películas de ficción viendo únicamente la sucesión de imágenes (viendo una película en un avión sin auriculares se puede verificar este punto), nos veríamos en apuros a la hora de inferir el argumento de un documental si no tuviéramos acceso a la banda sonora. En este contexto, la narración de una situación o suceso por parte de un personaje o comentarista del documental suelen tener un halo de autenticidad. Los documentales suelen invitarnos a aceptar como verdadero lo que los sujetos narran acerca de algo que ha ocurrido, aunque también veamos

que es posible más de una perspectiva. (Cada narración transmite una verdad *situada*, similar a los distintos puntos de vista de los personajes con respecto al mismo suceso en la ficción.) La ficción, sin embargo, nos suele invitar a sospechar de lo que nos dicen los personajes, a circunscribirlo y restringirlo más estrictamente al conocimiento y la perspectiva de un personaje; también hay que incorporar otra información. (Esto es especialmente obvio en las películas de detectives.) En el documental, la narración de un suceso es la reivindicación de la historia. La restricción y la subjetividad rara vez se inmiscuyen como factores de complicación.

Por el contrario, los documentales arriesgan en cierta medida su credibilidad cuando reconstruyen un suceso: se produce una ruptura en el nexo indicativo entre imagen y referente histórico. En una reconstrucción, el nexo sigue estando entre la imagen y algo que ocurrió frente a la cámara, pero lo que ocurrió ocurrió *para* la cámara. Tiene el estatus de un suceso imaginario, por muy firmemente basado que esté en un hecho histórico. Las ficciones, por otra parte, suelen otorgar mayor credibilidad a las reconstrucciones que a las narraciones. Podemos ver y oír lo que se supone que ocurrió; la reconstrucción se presenta como una confirmación (ficcional) de lo que meramente se había supuesto. Después de oír varios relatos verbales de una violación en *Acusados* (The Accused, 1988), se nos pide que creamos la única narración (realizada por un testigo) que se presenta como una reconstrucción. Y en *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1941) se nos pide que creamos en la validez de cada uno de los *flashbacks*/reconstrucciones a pesar de que la película propone que la historia del señor Kane está por encima de todos ellos. (Curiosamente, los libros basados en hechos reales como *Indecent Exposure, Final Cut* y *Todos los hombres del presidente* han adquirido la costumbre de añadir diálogos reales a relatos de sucesos pasados. Al no tener el problema de necesitar un actor real que se parezca al personaje histórico sin ser él, este tipo de diálogos aportan una credibilidad a los relatos escritos de la que siguen careciendo las reconstrucciones visuales. El diálogo escrito potencia la sensación de autenticidad; el diálogo hablado la sensación de que se trata de una ficción.)

La estructura del texto documental también presenta paralelismos con otros textos. Estos paralelismos se pueden dar en varios niveles distintos. Pueden pertenecer a un movimiento, periodo, cine nacional, estilo o modalidad. Como el concepto de género, todos éstos son modos de caracterizar las películas por sus similitudes en vez de por sus diferencias. Si se considera el documental como un género (así como una institución), las subdivisiones dentro del documental pueden tener otras denominaciones. Un movimiento es un grupo de películas realizadas por individuos que comparten una visión u objetivo común. El neorrealismo es un ejemplo destacado en la ficción y el *cinéma vérité* norteamericano lo es en el documental. Un periodo es una unidad histórica de tiempo en la que las similitudes y diferencias entre películas adquieren especial importancia

con respecto a su época. El periodo de la década de los treinta, por ejemplo, vio a la mayor parte de los trabajos documentales adoptar una cualidad de noticiario cinematográfico como parte de una sensibilidad de la era de la Depresión y una perspectiva política que hacía hincapié en la acción social y económica. En ocasiones la categoría de cine nacional es útil para identificar características comunes a la obra de un país determinado, por lo general también durante un periodo específico. El trabajo de la Unidad B en el National Film Board of Canada durante los últimos años cincuenta y la década de los sesenta, con su énfasis en grupos marginales y prácticas inusuales enfocadas desde una perspectiva irónica o distanciada pero no sensacionalista, constituye un claro ejemplo (en películas como *The Back-Breaking Leaf*, *Lonely Boy*, *Quebec, USA*, *Rouli-roulant*, *Blood and Fire*, *I Was a Ninety Pound Weakling* y *The Universe*).

El estilo hace referencia al modo característico que tiene un realizador individual de hacer una exposición, pero también al modo cómun de hacer una exposición compartido por un colectivo. En esta segunda acepción el estilo se asemeja a un discurso institucional, con reglas y limitaciones que rigen sus operaciones, reglas que en sí mismas están sujetas al cambio. El estilo apoya el despliegue de una trama para constituir una historia y el de pruebas para elaborar una argumentación. Si hay un estilo que haya caracterizado el documental con mayor energía es el realismo. El realismo ha sido una influencia tan difundida y generalizada que no ofrece un apoyo particularmente adecuado para el análisis documental. Debido a su omnipresencia en nuestra cultura, este propio concepto debe clarificarse y delimitarse. Hay que establecer las subcategorías de variación nacional e histórica asociadas con diferentes formas de tecnología y articulaciones de intención características. Las similitudes y diferencias entre el realismo en las películas de ficción y en los documentales (diferenciados de nuevo en subcategorías afines como el Free Cinema de la Inglaterra de los años cincuenta y el realismo de «vicio y corrupción» de las películas británicas de acción de aquella época, o el documental de observación o *cinéma vérité* norteamericano y el cine neorrealista italiano) también deben estudiarse en mayor profundidad. Se trata de retos que bien merece la pena tener en cuenta y se han postergado al capítulo 6 con objeto de introducir aquí otras subcategorías de la producción documental.

Las modalidades de producción documental, por ejemplo, identifican las principales divisiones históricas y formales dentro de la base institucional y discursiva de forma que complementan los estudios de estilo pero basándolos al mismo tiempo en prácticas materiales. En el capítulo 2 se estudian cuatro modalidades de práctica documental: expositiva (la modalidad de documental «clásico»), de observación, interactiva y reflexiva. Cada modalidad establece una jerarquía de convenciones o normas específicas que sigue siendo lo bastante flexible como para incorporar un alto grado de variación estilística, nacional e individual sin perder la fuerza de un principio organizativo. (En los documenta-

les de observación la no interferencia durante la filmación es más importante que un registro sonoro de máxima fidelidad; en la mayoría de los documentales interactivos, se puede ver y oír al realizador o entrevistador, pero las palabras y los gestos de los entrevistados tienen prioridad con respecto a los de éste. En los documentales expositivos la lógica del argumento tiene mayor importancia que la continuidad espacial y temporal de unos planos a otros.)

Los practicantes de una modalidad tienen mucho menos en común con los practicantes de otra que entre sí. Establecen una comunidad propia dentro de la institución global del cine documental. Las modalidades pueden atravesar diferentes periodos y cinematografías nacionales. Pueden empezar como un movimiento (parece ser que la modalidad expositiva empezó con John Grierson, la reflexiva con Dziga Vertov, la de observación con Flaherty y la interactiva con Jean Rouch y el National Film Board of Canada), pero la modalidad va más allá de un tiempo y lugar concretos, aportando nuevas variaciones en cuanto a estructura y contenido.

En ocasiones las modalidades son algo así como géneros, pero en vez de coexistir como tipos distintos de mundos imaginarios (ciencia-ficción, películas del Oeste, melodramas), las modalidades representan diferentes conceptos de representación histórica. Pueden coexistir en cualquier momento temporal (sincrónicamente) pero la aparición de un nuevo modo se produce a resultas del reto y el enfrentamiento con respecto a una modalidad previa. (Podemos afirmar que los documentales reflexivos ponen en duda supuestos comunes a las otras tres modalidades restantes; que los documentales interactivos echan por tierra las limitaciones del tiempo presente de la modalidad de observación; que los documentales de observación rechazan el tono de argumentación de la modalidad expositiva; y que los documentales expositivos intentan contravenir la invitación a escapar del mundo social implícita en una buena parte de la ficción.) Sin embargo, lo cierto es que no se produce una sucesión ordenada, ya que las modalidades nuevas no toman las otras inoperantes ni las incapacitan para conseguir resultados. Además, algunos retos siguen siendo anómalos; su potencial para estimular formas alternativas de práctica permanece en estado latente durante un cierto periodo. Y una nueva modalidad puede tener un objetivo diferente del de una modalidad previa o intentar abordar una deficiencia o problema. Además, casi con toda seguridad creará simultáneamente nuevos problemas.

Una circunscripción de espectadores

Por último, podemos definir el documental sin basarnos en términos institucionales (discursivos) ni textuales sino en relación con sus espectadores. Tomando un texto aisladamente, no hay nada que distinga absoluta e infaliblemente el documental de la ficción. La forma paradigmática; la invocación de

una lógica documental; la dependencia de las pruebas, el montaje probatorio y la construcción de un argumento; la primacía de la banda sonora en general, el comentario, los testimonios y las narraciones en concreto; y la naturaleza y función históricas de los diferentes modos de producción documental pueden simularse dentro de un marco narrativo/de ficción. Películas como *No Lies*, *David Holzman's Diary* y *Daughter Rite* lo dejan bien claro. La marca distintiva del documental puede ser menos intrínseca al texto que la función de los supuestos y expectativas asignados al proceso de visionado del texto.

¿Cuáles son los supuestos y expectativas que caracterizan el visionado de un documental? Hasta el punto en que pueden generalizarse, serán en mayor medida el producto de una experiencia previa que predisposiciones evocadas en el momento. Su presencia latente permite al largometraje de ficción sacarles partido y al documental modificarlos dentro de unos límites, pero también reforzarlos como una forma de puntuación esencialmente correcta dentro del dominio del cine en general.

Básicamente los espectadores desarrollarán capacidades de comprensión e interpretación del proceso que les permitirán entender el documental.[16] Estos procedimientos son una forma de conocimiento metódico derivado de un proceso activo de deducción basado en el conocimiento previo y en el propio texto. (Este conocimiento abarcaría procesos como equiparar una imagen de Martin Luther King a una figura histórica, comprender que los trastornos espaciales pueden estar unificados por un argumento, asumir que los actores sociales no se conducen únicamente a las órdenes del realizador, y hacer hipótesis sobre la presentación de una solución una vez que se empieza a describir un problema.) El texto ofrece apuntes mientras que el espectador propone hipótesis que son confirmadas o se abandonan. Esta actividad especializada y adquirida se convierte, en sus niveles básicos, en algo habitual; rara vez se inmiscuye en el proceso consciente debido a que este proceso rara vez se enfrenta a problemas que no pueda resolver. (La conciencia puede considerarse como un modo de conocimiento dirigido hacia los problemas; siempre somos conscientes de algo que capta nuestra atención precisamente porque es problemático.)

Estos procedimientos, por tanto, están íntimamente ligados a cuestiones de ideología. Rigen muchas de nuestras suposiciones acerca de la naturaleza del mundo —qué hay en él, en qué consiste la acción apropiada y qué alternativas pueden sopesarse legítimamente—. Las capacidades del procedimiento de visionado, como las costumbres y el inconsciente freudiano en general, nos orientan hacia el mundo, o hacia un texto, de modos específicos que están abiertos al cambio pero son también considerablemente capaces de hacer frente a reveses y refutaciones (el proceso que llamamos «investigación» no se abandona si nos lleva a un callejón sin salida; el procedimiento básico permanece intacto mientras que la aplicación específica sufre una modificación). La experiencia previa con el documental y el cine, la narrativa y la exposición, establecerá procedi-

mientos que difícilmente podrá desbaratar texto alguno. Con el tiempo, sin embargo, las inferencias que realizamos y las hipótesis que ponemos a prueba pueden cambiar considerablemente según la acumulación de experiencia y la transformación de estilo, estructura y modalidad en los textos que nos encontremos.

La diferencia más fundamental entre las expectativas creadas por la ficción narrativa y el documental reside en el estatus del texto en relación con el mundo histórico. Esto presenta dos niveles. Indicios dentro del texto y supuestos según la experiencia anterior nos llevan a inferir que las imágenes que vemos (y muchos de los sonidos que oímos) tuvieron su origen en el mundo histórico. Técnicamente, esto significa que la secuencia de imágenes proyectada, lo que ocurrió frente a la cámara (el suceso profílmico) y el referente histórico se consideran congruentes el uno con respecto al otro. La imagen es el referente proyectado sobre una pantalla. En el documental a menudo empezamos dando por sentado que la etapa intermedia —la que se produjo frente a la cámara— sigue siendo idéntica al hecho real que podríamos haber presenciado nosotros mismos en el mundo histórico (Hitler habla en Nuremberg en *Triumph des Willens*, pescadores realizan su trabajo en *Drifters*, se descubren supervivientes y víctimas de campos de concentración en *Nuit et brouillard*, los mineros van a la huelga en *Harlan County, U.S.A.*).

Es posible que en muchos documentales modifiquemos esta asunción para dar razón del modo en que la presencia de la cámara y el realizador influyen en los sucesos que aparecen registrados. A este respecto sólo cabe especular ya que no se puede tener la seguridad de qué habría ocurrido si la cámara no hubiera estado allí. Aunque cuestionable, la propia dinámica de abordar semejante conjetura distingue una modalidad documental de compromiso por parte del espectador. En una ficción narrativa damos por supuesto que el suceso profílmico se construyó con el propósito de narrar una historia, que su relación con cualquier suceso histórico es metafórica, que la gente que vemos, aunque «se interpreten a sí mismos» o no sean profesionales, no por ello dejan de estar preparados o de haber ensayado y que los lugares, aunque posiblemente sean auténticos, podrían ser perfectamente réplicas e imitaciones sin que ello pusiera en peligro el estatus de la narrativa.

En un segundo nivel más global establecemos un patrón de inferencias que nos ayuda a determinar qué clase de argumentación está realizando el texto acerca del mundo histórico en sí, o al menos de alguna pequeña parte del mismo. En vez de utilizar esquemas de procedimiento para formular una historia, los utilizamos para seguir o elaborar una argumentación. Al igual que otros discursos de lo real, la argumentación documental pertenece al mundo histórico en sí en vez de a un mundo imaginario más o menos similar al que habitamos físicamente. Incluso si las imágenes pierden su reivindicación de congruencia, incluso si el documental construye lo que ocurre frente a la cámara como una representación de lo que ocurre en el mundo, como lo hacen las películas *Night*

Mail, Louisiana Story, Nanuk el esquimal, Letter from Siberia y *The Thin Blue Line*, persistiremos, mientras demos por sentado que lo que estamos viendo es un documental, en inferir un argumento acerca del mundo. El espectador documental emplea «procedimientos de compromiso retórico» en vez de los «procedimientos de compromiso de ficción» que orientan el visionado del largometraje narrativo clásico.

Nuestros procedimientos de visionado de documentales incluirán modos de asignar motivación a lo que vemos. Como término formal la motivación hace referencia al modo en que la presencia de un objeto está justificada en relación con el texto.[17] En el documental una motivación primordial es el realismo: el objeto está presente en el texto debido a su función en el mundo histórico. Las colinas y los campos del Valle de Liri se presentan en *The Battle of San Pietro* porque fueron el lugar histórico en el que tuvieron lugar luchas cruentas durante la Segunda Guerra Mundial. Definieron el devenir de la batalla; bajo su aspecto visible hay un territorio histórico.

Otra forma de motivación es la funcional: el propio argumento justifica o hace necesaria la presencia de un objeto. Los comentarios de presentación del general Mark Clark en *The Battle of San Pietro*, por ejemplo, tienen una justificación funcional: presentan el argumento oficial en lo que respecta a la importancia de la batalla y la admisibilidad de su coste. De forma similar, los primeros planos de soldados enemigos muertos pueden estar motivados de modo realista (éstos son algunos de los hombres que murieron en las colinas cerca de San Pietro) y de modo funcional (estos rostros de hombres muertos ilustran el terrible precio de la guerra, proposición que forma parte de la argumentación global de la película).

La motivación intertextual también entra en juego. En este caso la justificación de la presencia de algo en la película surge de su presencia esperada o anticipada en películas de un cierto tipo. En *The Battle of San Pietro* esto incluiría las secuencias de montaje de cortinas de fuego de artillería en las que las armas disparan en sucesión estrepitosa y rítmica, planos de aldeanos italianos celebrando la llegada de las tropas norteamericanas y planos de soldados de infantería avanzando a través del terreno en disputa, bajo el fuego. Este tipo de planos son lugares comunes del documental de guerra, del mismo modo que las entrevistas con testigos implicados se han convertido en parte esencial del documental histórico. Tienen la fuerza de las convenciones y ayudan a definir un género, subgénero o modalidad de producción documental.

Por último, la motivación formal se produce cuando justificamos la presencia de una imagen según su contribución a un patrón formal o estilístico intrínseco al texto. Éste es el tipo de motivación que menos se le atribuye al documental pero puede ser un factor importante. Los rostros de soldados muertos, por ejemplo, pueden recibir su motivación principal de un modo realista (éstos son algunos de los muertos auténticos), funcional (como parte de una argumen-

tación acerca del terrible precio de la guerra) o incluso intertextual (como una imagen que esperamos encontrar en los documentales sobre la guerra) pero también operan de un modo formal: los planos de estos rostros establecen un plano formal de composición y ritmo en el que la serie de soldados norteamericanos muertos contrasta con otra serie que representa al enemigo muerto según el cual el trasfondo emotivo de la batalla y las convenciones de registro requieren diferentes representaciones de los norteamericanos y los enemigos muertos (vemos los rostros de los enemigos muertos pero no los de los norteamericanos muertos).[18]

Del mismo modo, las imágenes de la iglesia y su coro adquieren múltiples motivaciones que nosotros procesamos como espectadores. Desde un punto de vista realista, las vemos como imágenes auténticas de la iglesia de San Pietro; desde un punto de vista funcional, la imagen sirve para confirmar el argumento de que la guerra ha infligido un severo golpe a la vida habitual del pueblo (la iglesia ha sido bombardeada). Desde un punto de vista intertextual, estas imágenes entran en la categoría general de ejemplos de la devastación de la guerra, en especial de los daños causados a objetivos no militares o civiles. (También están motivadas, irónicamente, por una referencia intertextual a los documentales que catalogan y muestran obras de arte destacables.) Desde un punto de vista formal, las cualidades de composición y claroscuro de las imágenes hacen de la iglesia un objeto de belleza intrínseca. La yuxtaposición de estos elementos visuales con el comentario en *voice-over* al estilo de las visitas a monumentos («Obsérvese el interesante tratamiento del coro») añade otro tipo de motivación formal: el «interesante tratamiento» es el resultado del bombardeo, no del talento artístico, pero la ironía de esta yuxtaposición requiere que reconozcamos lo poco apropiado de la afirmación. Esto a su vez requiere que entendamos cómo la organización formal del texto produce una serie característica de convenciones (las del discurso de aprecio del arte) en clave de ironía —es decir, no de un modo erróneo sino conscientemente—. (Otro ejemplo similar de la motivación formal es la tendencia a utilizar planos más cortos de los profesores que de los alumnos en *High School*, de Fred Wiseman. La presencia de estos primeros planos no está tan justificada en términos realistas, funcionales o intertextuales como en términos formales: establecen un patrón afectivo y poético de representación social que aprehendemos por medios estéticos.)

Una de las expectativas fundamentales del documental es que los sonidos y las imágenes tienen una relación indicativa con el mundo histórico. Como espectadores confiamos en que lo que ocurrió frente a la cámara ha sufrido escasa o nula modificación para ser registrado en celuloide o cinta magnética. Se nos pide que demos por supuesto que lo que vemos habría ocurrido prácticamente del mismo modo si la cámara y la grabadora no hubieran estado allí. Se trata de un supuesto diferente del de la mínima intervención que rige la película de observación. Este supuesto no lleva consigo una expectativa necesaria de que el

filme en su conjunto se subordinará a su tema. El tipo de comentario irónico y la serie formal que yuxtapone bajas norteamericanas y enemigas en *The Battle of San Pietro*, aunque son artificiales, resultan aceptables, en tanto que no hacen nada por violar el supuesto de que las propias imágenes representan lo que cualquier testigo de estos acontecimientos históricos podría haber observado: la iglesia no fue destruida ni los hombres fueron asesinados o posaron para ser filmados. El ángulo y la distancia de la cámara pueden escogerse minuciosamente; otorgamos al documentalista el derecho de composición mucho antes que el de reorganización. A pesar de que los comentarios sobre las imágenes específicas son a todas luces producto de una lógica documental y de una economía textual, éstas no son el producto de una puesta en escena como casi con toda seguridad lo serían en una película de ficción.

La literalidad del documental se centra en torno al aspecto de las cosas en el mundo como un índice de significado. Iglesias y aviones, habitaciones y campos: éstos conservan la apariencia que tienen para el paseante o el observador. Las situaciones y los sucesos, donde entra en juego una dimensión temporal, suelen conservar la disposición cronológica de su acontecer real (aunque puedan ser abreviados o ampliados y puedan aplicarse argumentos referentes a causación o motivación). Los individuos conservarán su aspecto cotidiano; lo que es más, se representarán siguiendo el paso del tiempo, es decir, actuarán de un modo correspondiente con su presentación cotidiana de sí mismos. Su persona no cambiará de un modo significativo (a menos que sea como resultado del propio tiempo, como en *28 Up* o *Cabra marcado para morer: Vinte anos depois*, o para indicar el modo en que la presencia de un realizador perturba su estilo normal de presentación de sí mismo según se puede ver a través de un grado aparentemente antinatural de autopercepción, en cuyo caso este preciso efecto queda documentado a modo de índice para que lo veamos).

Éstas son algunas de las expectativas y operaciones de procedimiento de las que hace uso el documental. Surgen en relación con convenciones que impregnan el texto documental, en especial las que se asocian con el realismo. Estas convenciones orientan nuestra respuesta y ofrecen un punto de partida para nuestro método de procesamiento de la información que transmite el texto. Nos introducimos en un modo característico de compromiso en el que el juego ficticio que requiere la anulación temporal de la incredulidad («Sé que se trata de una ficción, pero me lo voy a creer igualmente», una oscilación constante entre «Sí, es cierto» y «No, no lo es») se transforma en la activación de la creencia («El mundo es así, pero podría ser de otro modo»). Ahora nuestra oscilación se mece entre el reconocimiento de la realidad histórica y el reconocimiento de una argumentación sobre la misma.

Como veremos, las cosas no son tan sencillas. El documental, en especial aunque no exclusivamente el documental reflexivo, puede poner en entredicho todos estos supuestos de literalidad, de la autenticidad denotativa de un nexo in-

experimento científicos. En la investigación científica, los criterios de verificación sitúan al autor dentro de un paréntesis: la presencia personal del autor no puede ser un requisito previo para la manifestación del fenómeno; también deben ser capaces de producir el mismo resultado otros individuos. La historia, sin embargo, no permite la repetición. La objetividad aparece como un adjunto más explícito de la retórica, como un modo de comunicar la aparente autenticidad de lo que se dice o se afirma o de enmascarar los prejuicios del reportero. Incluso cuando un reportaje o documental se decanta más claramente por la defensa, la efectividad suele depender de la satisfacción de esta expectativa de imparcialidad. El defensor puede tener sus razones, pero la necesidad de una acción en vez de otra debe ser convincente desde un punto de vista lógico y estar argumentada con ecuanimidad; los puntos de vista enfrentados no deben descartarse con una facilidad tal que queden dudas con respecto a sus méritos. El espectador alberga las expectativas de que la identificación afectiva con los personajes tan común en la ficción no pasará de ser tenue, pero que el compromiso intelectual y emotivo con un tema, cuestión o problema adquirirá prominencia y estará mediado por las convenciones y la retórica de la objetividad.

Esto nos lleva a otra de las expectativas básicas que alberga el espectador de documentales: que el ansia de conocimiento se verá gratificada durante el transcurso de la película. El documental provoca el deseo de saber cuando identifica su tema y propone su propia variante sobre la «lección de historia». ¿Cómo ha llegado a ocurrir esto (*Smoke Menace, Hunger in America, John F. Kennedy: Years of Lightning, Days of Drums*)? ¿Cómo funciona esta institución (*Hospital, High School, Joan Does Dynasty*)? ¿Qué le ocurre a la gente en una situación así (*Soldier Girls, Obedience, Let There Be Light*)? ¿Cuál es el origen del problema y cuál es su magnitud (*Housing Problem, Downwind, Downstream, Un hombre cuando es un hombre*)? ¿Qué factura pasa la guerra a quienes participan en ella (*Dear America, The Battle of San Pietro, Nicaragua: No pasarán*)? ¿Qué tipo de tensiones surgen en una situación así (*Family Business, Primary, The Back-Breaking Leaf*)? ¿Cómo organizan sus vidas los miembros de otra cultura (*Wedding Camels*, «The Netsilik Eskimo Series», *Dead Birds*)? ¿Qué ocurre cuando una cultura se encuentra con otra (*Kenya Boran, First Contact, Ocamo Is My Town*)?

La convención documental da lugar a una epistefilia. Postula un ente organizativo que posee información y conocimiento, un texto que lo transmite y un sujeto que lo obtendrá. El que sabe (el agente suele ser masculino) compartirá ese conocimiento con los que desean saber; ellos, asimismo, pueden ocupar el lugar del sujeto que sabe. El conocimiento, tanto o más que la identificación imaginaria entre espectador y personaje de ficción, promete al espectador una sensación de plenitud y autosuficiencia. El conocimiento, como las figuras del yo ideal o los objetos de deseo que sugieren los personajes de la ficción narrativa, se convierte en una fuente de placer que está muy lejos de ser inocente.

¿Quiénes somos los que podemos saber algo? ¿De qué consta el conocimiento? Lo que sabemos y el modo en que utilizamos el conocimiento que tenemos son cuestiones de importancia social e ideológica. Estos temas son una parte central del estudio que lleva a cabo este libro sobre la representación de la realidad en el documental.

2. Modalidades documentales de representación

Modalidades

Las situaciones y los eventos, las acciones y los asuntos pueden representarse de diferentes formas. Surgen estrategias, toman forma convenciones, entran en juego restricciones; estos factores funcionan con el fin de establecer las características comunes entre textos diferentes, de situarlos dentro de la misma formación discursiva en un momento histórico determinado. Las modalidades de representación son formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. En el documental, destacan cuatro modalidades de representación como patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva.*

Estas categorías son en parte el trabajo del analista o crítico y en parte el

* Las cuatro modalidades aquí tratadas empezaron como una distinción entre el tratamiento directo e indirecto en mi trabajo *Ideology and the Image*. Julianne Burton revisó y pulió esta distinción convirtiéndola en una tipología de cuatro partes extremadamente útil y mucho más matizada en «Toward a History of Social Documentary in Latin America», en su antología *The Social Documentary in Latin America* (Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1990), págs. 3-6. Este capítulo es una reelaboración de la tipología de Burton.

producto de la realización cinematográfica en sí. Los términos en sí son esencialmente míos, pero las prácticas a las que hacen referencia son prácticas cinematográficas que los propios realizadores reconocen como enfoques característicos de la representación de la realidad. Estas cuatro modalidades pertenecen a una dialéctica en la que surgen nuevas formas de las limitaciones y restricciones de formas previas y en la que la credibilidad de la impresión de la realidad documental cambia históricamente. Las nuevas modalidades transmiten una nueva perspectiva sobre la realidad. Gradualmente, la naturaleza convencional de este modo de representación se torna cada vez más aparente: la conciencia de las normas y convenciones a las que se adhiere un texto determinado empiezan a empañar la ventana que da a la realidad. Entonces está próximo el momento de la llegada de una nueva modalidad.

Una historia muy superficial de la representación documental podría ir del siguiente modo: el documental expositivo (Grierson y Flaherty, entre otros) surgió del desencanto con las molestas cualidades de divertimento del cine de ficción. El comentario omnisciente y las perspectivas poéticas querían revelar información acerca del mundo histórico en sí y ver ese mundo de nuevo, aunque estas perspectivas fueran románticas o didácticas. El documental de observación (Leacock-Pennebaker, Frederick Wiseman) surgió de la disponibilidad de equipos de grabación sincrónicos más fáciles de transportar y del desencanto con la cualidad moralizadora del documental expositivo. Una modalidad de representación basada en la observación permitía al realizador registrar sin inmiscuirse lo que hacía la gente cuando no se estaba dirigiendo explícitamente a la cámara.

Pero la modalidad de observación limitaba al realizador al momento presente y requería un disciplinado desapego de los propios sucesos. El documental interactivo (Rouch, de Antonio y Connie Field) surgió de la disponibilidad del mismo equipo de más fácil transporte y de un ansia de hacer más evidente la perspectiva del realizador. Los documentalistas interactivos querían entrar en contacto con los individuos de un modo más directo sin volver a la exposición clásica. Surgieron estilos de entrevista y tácticas intervencionistas, permitiendo al realizador que participase de un modo más activo en los sucesos actuales. El realizador también podía relatar acontecimientos ya ocurridos a través de testigos y expertos a los que el espectador también podía ver. A estos comentarios se les añadió metraje de archivo para evitar los peligros de la reconstrucción y las afirmaciones monolíticas del comentario omnisciente.

El documental reflexivo (Dziga Vertov, Jill Godmilow y Raúl Ruiz) surgió de un deseo de hacer que las propias convenciones de la representación fueran más evidentes y de poner a prueba la impresión de realidad que las otras tres modalidades transmitían normalmente sin problema alguno. Ésta es la modalidad más introspectiva; utiliza muchos de los mismos recursos que otros documentales pero los lleva al límite para que la atención del espectador recaiga tanto sobre el recurso como sobre el efecto.

Aunque este breve resumen da la impresión de una cronología lineal y de una evolución implícita hacia una complejidad y una conciencia de la propia modalidad mayores, estas modalidades han estado potencialmente disponibles desde los inicios de la historia del cine. Cada modalidad ha tenido un periodo de predominio en regiones o países determinados, pero las modalidades también tienden a combinarse y alterarse dentro de películas determinadas. Los enfoques más antiguos no desaparecen; siguen formando parte de una exploración ininterrumpida de la forma en relación con el objetivo social. Lo que funciona en un momento determinado y lo que cuenta como una representación realista del mundo histórico no es sencillamente cuestión de progreso hacia una forma definitiva de verdad, sino de luchas por el poder y la autoridad dentro del propio campo de batalla histórico.

Desde un punto de vista institucional, los que operan principalmente con una modalidad de representación pueden definirse a sí mismos como una colectividad discreta, con preocupaciones y criterios diferenciados que guían su práctica cinematográfica. A este respecto, una modalidad de representación implica cuestiones sobre la autoridad y la credibilidad del discurso. En vez de erigirse como la manifestación del realizador individual, el texto demuestra ceñirse a las normas y convenciones que rigen una modalidad particular y, a su vez, se beneficia del prestigio de la tradición y de la autoridad de una voz socialmente establecida e institucionalmente legitimada. Al realizador individual se le plantea la cuestión de las estrategias de generalización, los modos de representar aquello que es sumamente específico y local como temas de importancia más generalizada, como cuestiones con ramificaciones más extensas, como expresión de alguna significación perdurable recurriendo a una modalidad o marco representativo. Es posible que sumando un texto particular a una modalidad de representación tradicional y a la autoridad discursiva de dicha tradición se refuercen sus afirmaciones, dándoles el peso de una legitimidad previamente establecida. (A la inversa, si un modo de representación se ve atacado, un texto concreto puede resultar perjudicado como resultado de su adhesión al mismo.)

La narrativa —con su capacidad para introducir una perspectiva moral, política o ideológica en lo que de otro modo podría ser una mera cronología— y el realismo —con su capacidad para anclar representaciones tanto a la verosimilitud cotidiana como a la identificación subjetiva— también pueden considerarse modalidades pero presentan una generalidad aún mayor y con frecuencia aparecen, de diferentes formas, en cada una de las cuatro modalidades aquí estudiadas. Los elementos de la narrativa, como una forma particular de discurso, y los aspecto del realismo, como un estilo de representación particular, impregnan la lógica documental y la economía del texto de forma rutinaria. Más concretamente, cada modalidad despliega los recursos de la narrativa y el realismo de un modo distinto, elaborando a partir de ingredientes comunes diferentes tipos de

texto con cuestiones éticas, estructuras textuales y expectativas características por parte del espectador, de las que nos vamos a ocupar a continuación.

La modalidad expositiva

El texto expositivo se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico. Películas como *Night Mail, The City, The Battle of San Pietro* y *Victory at Sea* que utilizan una «voz omnisciente» son los ejemplos más familiares. Las noticias televisivas con su presentador y su cadena de enviados especiales constituyen otro ejemplo. Ésta es la modalidad más cercana al ensayo o al informe expositivo clásico y ha seguido siendo el principal método para transmitir información y establecer una cuestión al menos desde la década de los veinte.

Si hay una cuestión ética/política/ideológica predominante en la realización documental, puede ser: ¿qué hacer con la gente? ¿Cómo se pueden representar apropiadamente personas y cuestiones? Cada modalidad aborda esta cuestión de un modo diferente y plantea cuestiones éticas características al practicante. La modalidad expositiva, por ejemplo, suscita cuestiones éticas sobre la voz: sobre cómo el texto habla objetiva o persuasivamente (o como un instrumento de propaganda). ¿Qué conlleva hablar en nombre o a favor de alguien en términos de doble responsabilidad con el tema de la película y con el público cuya aprobación se busca?

Los textos expositivos toman forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador; las imágenes sirven como ilustración o contrapunto. Prevalece el sonido no sincrónico (la representación expositiva prevaleció hasta que en torno a 1960 el registro de sonido sincrónico se hizo razonablemente manejable). La retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función de dominante textual, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión. (La lógica del texto es una lógica subordinada; como en el derecho, el efecto de persuasión tiende a invalidar la adhesión a los estándares más estrictos de razonamiento.) El montaje en la modalidad expositiva suele servir para establecer y mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal. Este tipo de montaje probatorio adopta muchas de las mismas técnicas que el montaje clásico en continuidad pero con un fin diferente. De un modo similar, los cortes que producen yuxtaposiciones inesperadas suelen servir para establecer puntos de vista originales o nuevas metáforas que quizá quiera proponer el realizador. Pueden, en conjunto, introducir un nivel de contrapunto, ironía, sátira o surrealismo en el texto como hacen las extrañas yuxtaposiciones de *Las Hurdes/Tierra sin pan* o *Le sang des bêtes.*

El modo expositivo hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido. Esta modalidad apoya generosamente el impulso hacia la ge-

neralización, ya que el comentario en *voice-over* puede realizar extrapolaciones con toda facilidad a partir de los ejemplos concretos ofrecidos en la banda de imagen. De un modo similar permite una economía de análisis, así como establecer cuestiones de un modo sucinto y enfático, en parte a través de la eliminación de la referencia al proceso a través del que se produce, organiza y regula el conocimiento de modo que éste también esté sujeto a los procesos históricos e ideológicos de los que habla la película. El conocimiento en el documental expositivo suele ser epistemológico en el sentido que le da Foucault: esas formas de certeza interpersonal que están en conformidad con las categorías y conceptos que se aceptan como reconocidos o ciertos en un tiempo y lugar específicos, o con una ideología dominante del sentido común como la que sostienen nuestros propios discursos de sobriedad. Lo que contribuye cada texto a esta reserva de conocimiento es nuevo contenido, un nuevo campo de atención al que se pueden aplicar conceptos y categorías familiares. Ésta es la gran valía del modo expositivo, ya que se puede abordar un tema dentro de un marco de referencia que no hace falta cuestionar ni establecer sino que simplemente se da por sentado. El título del documental del National Film Board centrado en una conferencia de la doctora Helen Caldicott acerca del holocausto nuclear, *If You Love This Planet*, ilustra este punto. Si en efecto amas este planeta, entonces el valor de la película es el nuevo contenido que ofrece en lo tocante a información acerca de la amenaza nuclear a la supervivencia.

Tanto las yuxtaposiciones extrañas como las modalidades poéticas de exposición cualifican o rechazan los temas de los que depende la exposición y tornan extraño lo que se había hecho familiar. Las películas de Buñuel y Franju antes mencionadas ponen a prueba nuestra tendencia a describir otras culturas dentro del marco moralmente seguro de la nuestra (*Tierra sin pan*) y echan por tierra nuestra hastiada suposición de que la carne de nuestra mesa simboliza nuestro pasado de caza y recolección y la nobleza del que nos procura comida en vez de las técnicas de producción en serie del matadero moderno (*Le sang des bêtes*). Los clásicos de la exposición poética como *Song of Ceylon* y *Listen to Britain*, como las obras de Flaherty, hacen hincapié en la elegancia rítmica y expresiva de su propia forma con el objetivo de conmemorar la belleza de lo cotidiano y de esos valores que modestamente sostienen los esfuerzos cotidianos (iniciativa y valor, prudencia y determinación, compasión y urbanidad, respeto y responsabilidad). Flaherty, Jennings y Wright, entre otros, intentaron promover una subjetividad social o colectiva según estas piedras angulares, que a menudo se dan por supuestas, de la vida de la clase media y de una sensibilidad humanista-romántica. Sus tentativas, aunque poéticas, están dentro de la modalidad de la representación expositiva. Su interés, sin embargo, pasa de una argumentación o declaración directa, a la que se unen las ilustraciones, a una evocación indirecta de un modo de estar en el mundo que se deriva de la estructura formal de la película en su conjunto.

Películas más recientes como *Naked Spaces: Living Is Round* y *Uaka* no tienden tanto a conmemorar como a identificar una serie de valores alternativos, tomados de otras culturas y modos de vida. Lo hacen con un estilo igualmente poético y oblicuo. *Uaka* ofrece retazos de un ritual anual en honor a los muertos entre los xingu del Amazonas brasileño pero ofrece una explicación mínima. Construido casi por completo en torno al tipo de suspense que utilizara Flaherty en la famosa secuencia que muestra Nanuk a la caza de una foca, donde sólo entendemos el significado de las acciones en retrospectiva, pero sin la «recompensa» que obtenemos en *Nanuk*, sin resumen de conclusión ni marco holístico alguno, *Uaka* nos deja con una sensación de texturas, colores y ritmos, acciones, gestos y rituales que escapan a cualquier estrategia de comprensión sin ni tan sólo sugerir que estos sucesos son incomprensibles o meramente materia prima para la expresión poética. El flujo lineal cronológico de la imagen y la argumentación de la obra de Flaherty y de la mayoría de las películas expositivas —impulsados por la marcha diacrónica de causa/efecto, premisa/conclusión, problemas/solución— se vuelve hacia el patrón «vertical», más musical, de asociación en el que las escenas se suceden debido más a su resonancia poética que a su fidelidad a la progresión temporal y lógica.

Naked Spaces nos muestra aldeas del África Occidental y algunos de sus detalles arquitectónicos (pero a pocos de sus habitantes). No nos habla de la historia, función, economía o significado cultural de estas formas concretas. En vez de esto un trío de voces femeninas compone la banda sonora en *voice-over*, acompañada de música indígena de diversas regiones. Cada voz ofrece una forma diferente de comentario anecdótico sobre cuestiones de hecho y valor, significado e interpretación. Esta película pone de manifiesto la clara conciencia de que ya no podemos dar por sentado que nuestras teorías epistemológicas del conocimiento ofrecen un acceso exento de problemas a otra cultura. La exposición poética ya no hace el papel de bardo, reuniéndonos en una colectividad social de valores compartidos, sino que expone, poéticamente, la construcción social de esa forma de colectividad que permite que jerarquía y representación vayan de la mano. Trinh Minh-ha se niega a evocar o hablar en nombre de la esencia poética de otra cultura; por el contrario, interpreta la estrategia retórica de la empatía y la unidad trascendental y lo hace dentro de los términos de una exposición poética en vez de a través del metacomentario que podría adoptar un documental reflexivo.

La exposición puede dar cabida a elementos de entrevistas, pero éstos suelen quedar subordinados a una argumentación ofrecida por la propia película, a menudo a través de una invisible «voz omnisciente» o de una voz de autoridad proveniente de la cámara que habla en nombre del texto. La sensación de toma y daca entre entrevistador y sujeto es mínima. (El texto expositivo determina férreamente las cuestiones de duración, contenido, los límites o fronteras de lo que puede y no puede decirse, aunque pueda haber elaboradas concatenaciones

de pregunta y respuesta, o incluso diálogo entre entrevistador y sujeto. Estas cuestiones circulan como conocimientos tácitos entre los practicantes y forman parte de la matriz institucional de los documentales expositivos, una matriz a la que se enfrentan las tres modalidades restantes cuando se trata del estatus de las personas reclutadas para aparecer en la película.) Las voces de otros quedan entrelazadas en una lógica textual que las incluye y orquesta. Conservan escasa responsabilidad en la elaboración de la argumentación, pero se utilizan para respaldarla o aportar pruebas o justificación de aquello a lo que hace referencia el comentario. La voz de la autoridad pertenece al propio texto en vez de a quienes han sido reclutados para formar parte del mismo.[1] Desde *Housing Problems* hasta la edición más reciente de las noticias vespertinas, los testigos ofrecen su testimonio dentro de un marco que no pueden controlar y que quizá no comprenden. No está en su mano determinar el tono y la perspectiva. Su tarea es la de aportar pruebas a la argumentación de otra persona y cuando lo hacen bien (*Harvest of Shame, All My Babies, The Times of Harvey Milk, Sixteen in Webster Groves*) no nos fijamos en cómo el realizador utiliza a los testigos para demostrar un aspecto, sino en la efectividad de la argumentación.

El espectador de documentales de la modalidad expositiva suele albergar la expectativa de que se desplegará ante él un mundo racional en lo que respecta al establecimiento de una conexión lógica causa/efecto entre secuencias y sucesos. Las imágenes o frases recurrentes funcionan como estribillos clásicos, que subrayan puntos temáticos o sus connotaciones emocionales ocultas, como las frecuentes secuencias de montaje de fuego de artillería y explosiones en los documentales bélicos que enfatizan la progresión de la batalla, sus medios físicos de ejecución y su coste humano. De un modo similar, el estribillo de las imágenes de ricas tierras de cultivo convertidas en polvo en *The Plow That Broke the Plains* hace hincapié con efectividad en la argumentación temática del rescate de los terrenos a través de programas federales de conservación. La causación tiende a ser directa y lineal, así como fácilmente identificable, y suele estar sujeta a la modificación a través de la intervención planificada.

La presencia en calidad de autor del realizador queda representada a través del comentario, y en algunos casos la voz (por lo general invisible) de la autoridad será la del propio realizador como ocurre en *The Battle of San Pietro*. En otros casos como el de las noticias televisivas, un delegado, el presentador, representará a una fuente de autoridad institucional más amplia. (No suponemos que la estructura o el contenido de las noticias surjan del presentador sino que éste representa un campo discursivo y le da encarnación antropomórfica. En cualquier caso el espectador atiende menos a la presencia física del comentarista como actor social en contacto con el mundo que al desarrollo de la argumentación o declaración acerca del mundo que el comentarista expone. En otras palabras, el ente de autoridad o ente institucional está más representado por el logos —la palabra y su lógica— que por el cuerpo histórico de un ente auténtico.)

Finalmente, el espectador por lo general esperará que el texto expositivo tome forma en torno a la solución de un problema o enigma: presentando las noticias del día, investigando el funcionamiento del átomo o del universo, abordando las consecuencias de los desechos nucleares o la lluvia ácida, siguiendo la historia de un acontecimiento o la biografía de una persona. Esta organización desempeña un papel similar al de la unidad clásica del tiempo en una narrativa en la que se producen aconteceres imaginarios dentro de un periodo temporal fijo que a menudo avanzan hacia una conclusión bajo algún tipo de urgencia temporal o plazo. En vez del suspense de resolver un misterio o rescatar a un persona cautiva, el documental expositivo se erige a menudo sobre una sensación de implicación dramática en torno a la necesidad de una solución. Esta necesidad puede ser un producto tanto de la organización expositiva como del suspense narrativo, incluso si hace referencia a un problema situado en el mundo histórico. El espectador espera tener entrada al texto a través de estos recursos teleológicos y sustituye la dinámica de la resolución de problemas por la dinámica de anticipación, postergación, estratagemas y enigmas que constituyen la base del suspense.

La modalidad de observación

Los documentales de observación son lo que Erik Barnouw considera cine directo y lo que otros como Stephen Mamber describen como *cinéma vérité.* (Barnouw reserva el término *cinéma vérité* para la realización intervencionista o interactiva de Jean Rouch y otros.) Para algunos practicantes y críticos los términos cine directo y *cinéma vérité* son intercambiables; para otros hacen referencia a modalidades diferentes, pero algunos pueden asignar la denominación cine directo a la variante más basada en la observación y otros al *cinéma vérité.* Por tanto he decidido dejar de lado ambos términos en favor de las apelaciones más descriptivas de modalidades de representación documental *de observación* e *interactiva.* La modalidad de observación hace hincapié en la no intervención del realizador. Este tipo de películas ceden el «control», más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. En vez de construir un marco temporal, o ritmo, a partir del proceso de montaje como en *Night Mail* o *Listen to Britain*, las películas de observación se basan en el montaje para potenciar la impresión de temporalidad auténtica. En su variante más genuina, el comentario en *voice-over*, la música ajena a la escena observada, los intertítulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas quedan completamente descartados. Barnouw resume esta modalidad de un modo muy conveniente cuando distingue el cine directo (realización de observación) del estilo de *cinéma vérité* de Rouch.

> El documentalista de cine directo llevaba su cámara a un lugar en el que había uns situación tensa y esperaba con ilusión a que se desatara una crisis; la versión de Rouch del *cinéma vérité* intentaba precipitarla. El artista de cine directo aspiraba a la invisibilidad; el artista del *cinéma vérité* de Rouch era a menudo un participante abierto. El artista del cine directo desempeñaba el papel de observador distanciado; el artista del *cinéma vérité* adoptaba el de provocador.[2]

La realización de observación provoca una inflexión particular en las consideraciones éticas. Puesto que esta modalidad se basa en la capacidad de discreción del realizador, el tema de la intrusión sale a la superficie una y otra vez dentro del discurso institucional. ¿Se ha entrometido el realizador en la vida de la gente de un modo que la alterará irremediablemente, quizá para peor, con objeto de rodar una película?[3] ¿Le ha llevado su necesidad de hacer una película o labrarse una carrera a partir de la observación de otros a realizar representaciones con escasa sinceridad acerca de la naturaleza del proyecto y de sus probables efectos sobre los participantes? Además de solicitar la autorización de los participantes, ¿se ha asegurado de que éstos entendieran en qué consistía tal autorización y se la dieran? ¿Transmiten las pruebas de la película una sensación de respeto por las vidas de otros o se han utilizado sencillamente como significantes en el discurso de otra persona?[4] Cuando ocurre algo que pudiera poner en peligro o perjudicar a uno de los actores sociales cuya vida se observa, ¿tiene el realizador la responsabilidad de intervenir; o por el contrario, tiene la responsabilidad, o incluso el derecho, de seguir filmando? ¿Hasta qué punto y de qué modo se representará la voz de la gente? Si son observados por alguien más, ¿hasta qué punto merecen un lugar en la copia definitiva sus propias observaciones sobre los procesos y resultados de la observación?

Esta última pregunta deja entrever cuestiones relacionadas con la realización interactiva. Por el momento hay que tomar en consideración las propiedades específicas de los trabajos de observación entendidos como textos. Este tipo de textos se caracterizan por el trato indirecto, por el discurso oído por casualidad más que escuchado, ya que los actores sociales se comunican entre ellos en vez de hablar a la cámara. El sonido sincronizado y las tomas relativamente largas son comunes. Estas técnicas anclan el discurso en las imágenes de observación que sitúan el diálogo, y el sonido, en un momento y lugar histórico específicos. Cada escena, como la de la ficción narrativa clásica, presenta una plenitud y unidad tridimensionales en las que la situación del observador está perfectamente determinada. Cada plano respalda el mismo sistema global de orientación en vez de proponer espacios que no guardan relación entre ellos. Y el espacio ofrece todos los indicios de haber sido esculpido a partir del mundo histórico en vez de fabricado como una puesta en escena de ficción.

En vez de una organización paradigmática centrada en torno a la solución de un enigma o problema, las películas de observación tienden a tomar forma

paradigmática en torno a la descripción exhaustiva de lo cotidiano. *A Trial for Rape*, por ejemplo, comprime días de argumentación durante dos audiencias distintas en una hora de proyección, pero el espectador tiene una clara sensación de documentación exhaustiva (debida en gran parte a planos y declaraciones individuales más prolongadas de lo que es habitual en una ficción realista o en un reportaje televisivo típico). Cuando Fred Wiseman observa la realización de un anuncio televisivo de treinta y dos segundos durante nada menos que veinticinco minutos en su película *Model*, transmite la sensación de haber observado todo lo que merecía la pena destacarse acerca del rodaje. (Omite los elementos de producción previa y posproducción de la actividad, algo que no deja de ser habitual en el cine de observación: puesto que estas películas tienden a cubrir momentos específicos de forma exhaustiva, evitan el tipo de resumen de un proceso que requeriría una secuencia de montaje de momentos típicos. Además, en esta película Wiseman se centra en la interacción del sistema publicitario con sus agentes sociales, las modelos, en vez de con el sistema en su totalidad: su estructura económica, el proceso de toma de decisiones, las estrategias de mercado, etcétera.)

La sensación de observación (y narración) exhaustiva no sólo procede de la capacidad del realizador para registrar momentos especialmente reveladores sino también de su capacidad para incluir momentos representativos del tiempo auténtico en vez de lo que podríamos llamar «tiempo de ficción» (el tiempo impulsado por la lógica de causa/efecto de la narrativa clásica, donde prevalece una economía de acciones bien motivadas y cuidadosamente justificadas). Se despliega tiempo «muerto» o «vacío» donde no ocurre nada de importancia narrativa pero los ritmos de la vida cotidiana se adaptan y se establecen. En esta modalidad de representación, cada corte o edición tiene la función principal de mantener la continuidad espacial y temporal de la observación en vez de la continuidad lógica de una argumentación o exposición. Incluso cuando el texto pasa a un escenario o localización diferente, prevalece la sensación de que hay una continuidad espacial y temporal subyacente, una continuidad que está en consonancia con el momento de la filmación, haciendo del cine de observación una forma particularmente gráfica de la presentación en «tiempo presente».

La presencia de la cámara «en el lugar» atestigua su presencia en el mundo histórico; su fijación sugiere un compromiso con lo inmediato, lo íntimo y lo personal que es comparable a lo que podría experimentar un auténtico observador/participante (sin el recurso ilimitado de la dinamización del tiempo y el espacio que permite el cine). Los sonidos y las imágenes utilizadas se registran en el momento de la filmación de observación, en contraste con la *voice-over* y las imágenes de ilustración de la modalidad expositiva, que no proponen ni requieren un nexo tan íntimo con el momento de la filmación. Esto hace que el filme expositivo, y el interactivo, sirvan para las investigaciones históricas, mientras que la película de observación aborda con mayor facilidad la experiencia contemporánea.

La ausencia de comentario y el rechazo al uso de imágenes para ilustrar generalizaciones potencia el énfasis en la actividad de los individuos dentro de formaciones sociales específicas como la familia, la comunidad local o una única institución o aspecto de una de ellas (como la relación entre una institución y aquellos a quienes recluta o a los que sirve, que podemos encontrar en tantas de las películas de Fred Wiseman). Este tipo de observaciones suelen tomar forma en torno a la representación de lo típico —los tipos de intercambios y actividades que es probable que se produzcan (*High School*)—, el proceso —el desarrollo de una serie de relaciones a través del paso del tiempo (*An American Family*)— o la crisis —la conducta de individuos bajo presión (*Primary*).

Las «yuxtaposiciones extrañas» suelen funcionar como un estilo híbrido en el que el realizador escoge recurrir a técnicas asociadas con una de las otras modalidades, como cuando Fred Wiseman hace un montaje paralelo en *Titicut Follies* entre la alimentación forzosa de un paciente y la posterior preparación del mismo para su entierro. Estas yuxtaposiciones tienen el objetivo de hacer una declaración editorial en el tono del cine expositivo en vez de dejar que los acontecimientos se desarrollen siguiendo su propio ritmo. Las convenciones de la observación restan probabilidades de que los cambios bruscos de tiempo o localización se utilicen como modos de sorprender al espectador con nuevas perspectivas. Es más probable que sean cambios bruscos, sorprendentes o inesperados en la perspectiva de la presentación que un actor social hace de sí mismo, como cuando el sargento Abing de *Soldier Girls* deja de lado su rudo porte de instructor para confesar lo profundamente herido y emocionalmente mutilado que ha quedado como resultado de su experiencia de combate. Este tipo de momentos sirven de epifanías y parecen «reales», es decir, parecen haberse originado en el mundo histórico y no en las estrategias engañosas de una argumentación. Los saltos o yuxtaposiciones que sorprenden e inquietan derivan de los modos en que las personas y los acontecimientos dan giros que, como se suele decir, parecen más increíbles que la propia ficción. Las cuestiones de emplazamiento dentro de la película, ritmo, posición de la cámara, calidad del sonido e insinuaciones de la presencia percibida del realizador pueden contribuir a la energía de la yuxtaposición tanto como su base en el comportamiento auténtico de la gente, pero, en tanto que la película se ciñe a un realismo de observación, estos factores tenderán a la discreción y rara vez serán comentados.

Las imágenes o situaciones recurrentes tienden a reforzar un «efecto de realidad» anclando la película en la realidad histórica del tiempo y el lugar y certificando la prolongada centralidad de lugares específicos. Estos estribillos aportan textura afectiva a una argumentación, hacen hincapié en la especificidad del mundo observado y los microcambios que se producen de un día a otro. La presencia reiterada de la casa de *A Married Couple* y de la pizzería de *Family Business*, por ejemplo, sitúan el lugar del compromiso dramático. Estos locales adquieren cada vez más importancia en lo que respecta a la geografía emocional

del espacio (el modo en que zonas específicas de un dormitorio, una cocina, una caja registradora o un horno de pizzas pueden asociarse con personajes específicos y con su propio sentido de situación e identidad, un sentido del propio ser a menudo puesto a prueba o comprometido a través de sus interacciones con otros). Aunque las películas de observación están enraizadas en el presente, también abarcan un cierto tiempo, y este tipo de recurrencias aumentan la impresión de desarrollo narrativo, de transformación con el paso del tiempo, en oposición a la impresión alternativa de una porción atemporal de escenas escogidas de un único momento en el tiempo.

La modalidad de observación ha sido utilizada con una frecuencia considerable como herramienta etnográfica, permitiendo a los realizadores observar las actividades de otros sin recurrir a técnicas de exposición que convierten los sonidos y las imágenes de otros en cómplices de una argumentación ajena. La realización de observación, los enfoques por parte de las ciencias sociales de la etnometodología y el interaccionismo simbólico tienen una serie de principios en común.[5] Los tres hacen hincapié en una modalidad de observación empática, acrítica y participativa que atenúa la postura autoritaria de la exposición tradicional. El cine de observación ofrece al espectador una oportunidad de echar un vistazo y oír casi por casualidad un retazo de la experiencia vivida de otras personas, de encontrar sentido a los ritmos característicos de la vida cotidiana, de ver los colores, las formas y las relaciones espaciales entre las personas y sus posesiones, de escuchar la entonación, la inflexión y los acentos que dan al lenguaje hablado su «textura» y que distinguen a un hablante nativo de otro. Si se puede obtener algo de una forma efectiva de aprendizaje, el cine de observación ofrece un foro vital para una experiencia semejante. Aunque siguen siendo problemáticas en otros sentidos, aquí hay cualidades que no imita ninguna otra modalidad de representación.

Para el espectador, los documentales de observación establecen un marco de referencia muy afín al del cine de ficción. (En los capítulos siguientes se estudian en detalle las diferencias.) Observamos y oímos durante un instante a actores sociales. Este término significa «individuos» o «personas». Aquellos a quienes observamos rara vez presentan un comportamiento preparado o coaccionado. Yo utilizo el término «actor social» para hacer hincapié en el grado en que los individuos se representan a sí mismos frente a otros; esto se puede tomar por una interpretación. Este término también debe recordarnos que los actores sociales, las personas, conservan la capacidad de actuar dentro del contexto histórico en el que se desenvuelven. Ya no prevalece la sensación de distanciamiento estético entre un mundo imaginario en el que los actores realizan su interpretación y el mundo histórico en el que vive la gente. La interpretación de los actores sociales, no obstante, es similar a la de los personajes de ficción en muchos aspectos. Los individuos presentan una psicología más o menos compleja y dirigimos nuestra atención hacia su desarrollo o destino. Identi-

ficamos y seguimos los códigos de acciones y enigmas que presenta la narrativa. Prestamos atención a esos momentos descriptivos desde el punto de vista de la semiótica o el comportamiento que revierten en los personajes y dan mayor densidad a su comportamiento. Ponemos una atención considerable en los códigos de referencia que el texto importa o «documenta» como códigos operativos de la cultura que los actores sociales aceptan o rechazan de formas perceptibles. Es posible que observemos el funcionamiento de un código simbólico que rige la economía del texto en términos metafísicos o psicoanalíticos (como el deseo de plenitud de conocimiento y la autoridad trascendental de la mirada observadora o el deseo de unidad entre observador y observado, espectador y texto, sin rastro de carencia, deficiencia o fisura entre el texto y lo real, la representación y el referente).

A través de su parentesco con la ficción (postulado en primer lugar por los propios realizadores de documentales de observación en relación con el neorrealismo italiano), estas películas invitan al espectador a establecer una relación más compleja incluso con la dimensión referencial de la película. Si la estética de la ficción nos implica en relación con «fines no prácticos», una definición bastante convencional aunque no exenta de problemas, el documental de observación extiende esta posibilidad de implicación estética sin fines prácticos.[6] En vez de la anulación temporal de la incredulidad que podría expresarse como «Sé muy bien [que se trata de una ficción] pero igualmente... [lo consideraré como si no lo fuera]», el documental de observación estimula la disposición a creer: «La vida *es* así, ¿verdad?». Aunque exenta de cualquier requisito de aplicación práctica, esta anulación temporal es menos clara incluso que en la ficción. El espectador experimenta el texto como una reproducción de la vida tal y como se vive; la actitud tomada hacia el mismo se propone (o deriva de) la actitud apropiada para el espectador si estuviera «en el lugar», sin modificación alguna, colocado en una posición en la que se esperase la interacción de la que la cámara se mantiene al margen. Nos imaginamos la desaparición de la pantalla haciendo posible un encuentro directo. Por eso, un elemento del compromiso del espectador no es tanto una identificación imaginativa con un personaje o situación como una evaluación más práctica de las respuestas subjetivas como participante elegible en el mundo histórico representado y como observador del mismo.

Esta evaluación depende de la función de realismo y de su capacidad para ofrecer la impresión de realidad, una sensación del mundo histórico tal y como nosotros, de hecho, lo experimentamos, por regla general de forma cotidiana. Esto, a su vez, se basa en la presencia del realizador o autoridad como una ausencia, una presencia ausente cuyo efecto se nota (nos ofrece las imágenes y los sonidos que tenemos frente a nosotros) pero cuya presencia física no sólo permanece invisible sino que, en su mayor parte, pasa desapercibida. Cuando un psiquiatra al que se filma trabajando con un paciente en *Hospital* de Fred Wise-

man mira a la cámara con consternación, tras una llamada exasperante a un asistente social, y dice «Ha colgado», la película pasa por corte a otra escena en vez de seguir con ese plano y obligar al realizador a responsabilizarse de dar una respuesta. Cuando el miembro de una tribu de *Joe Leahy's Neighbors* habla del realizador a su compañero y le pregunta a su amigo si deberían entonar una canción, el amigo contesta: «No, no es esa clase de película». Esto da lugar a un momento de hilaridad para el espectador pero, pasando por corte de inmediato a otro plano, los realizadores también se zafan de la responsabilidad implícita de explicar qué tipo de película es. Esto requeriría una forma de presencia que prefieren evitar, dejando que la película se explique a sí misma (al menos al espectador; la explicación que se les dio a los sujetos sigue siendo una mera especulación).

El cine de observación, por tanto, transmite una sensación de acceso sin trabas ni mediaciones. No da la impresión de que el cuerpo físico de un realizador particular ponga límite a lo que podemos ver. La persona que está detrás de la cámara, y del micrófono, no capta la atención de los actores sociales ni se compromete con ellos de forma directa o indirecta. Por el contrario confiamos en disfrutar de la oportunidad de ocupar el puesto de un observador ideal, desplazándonos entre personas y lugares para hallar puntos de vista reveladores. El hecho de que la puesta en escena de la película no se fabrique en un plató sino en el ruedo de la realidad histórica impone más limitaciones al observador ideal de las que nos encontramos en la ficción —y, a fuerza de pruebas de dificultad física o técnica, es posible que se nos recuerde la presencia del realizador ante lo real— pero se mantiene la expectativa del acceso transparente. Como en la ficción narrativa clásica, nuestra tendencia a establecer un repertorio de relaciones imaginarias con los personajes y las situaciones prospera con la condición de la presencia del realizador entendida como ausencia. Su presencia, que no es reconocida ni emite respuesta, despeja el camino para la dinámica de la identificación afectiva, la inmersión poética o el placer *voyeurista*.

La modalidad interactiva

¿Y qué ocurre si el realizador interviene o interactúa? ¿Qué ocurre si se rasga el velo de la ausencia ilusoria? Ésta es la posibilidad que en la década de los veinte propuso Dziga Vertov como *kino-pravda*. Los realizadores de varios países renovaron esta posibilidad de forma tentativa y técnicamente limitada durante principios y mediados de la década de los cincuenta. A finales de los cincuenta esta modalidad empezó a ser tecnológicamente viable gracias al trabajo de los realizadores del National Film Board of Canada (en particular con las series de «Candid Eye» en 1958-1959, y *Les racquetteurs* de Gilles Groulx y Michael Brault en 1958). Esta modalidad adquirió prominencia y se convirtió en el

centro de una controversia con *Chronique d'un été* de Jean Rouch y Edgar Morin, que sus autores denominaron obra de *cinéma vérité*, y con el éxito de *Primary* de Drew Associates en Estados Unidos.[7]

Al empezar a aparecer, a finales de los años cincuenta, equipos de registro sonoro sincronizado muy ligeros la interacción empezó a resultar más factible de lo que lo había sido hasta aquel momento. Ya no hacía falta reservar el discurso para la posproducción en un estudio, completamente alejado de las vidas de aquellos cuyas imágenes embellecían la película. El realizador ya no tenía por qué limitarse a ser un ojo de registro cinematográfico. Podía aproximarse más plenamente al sistema sensorial humano: mirando, oyendo y hablando a medida que percibía los acontecimientos y permitiendo que se ofreciera una respuesta. La voz del realizador podía oírse tanto como la de cualquier otro, no *a posteriori*, en un comentario organizado en *voice-over*, sino en el lugar de los hechos, en un encuentro cara a cara con otros. Las posibilidades de actuar como mentor, participante, acusador o provocador en relación con los actores sociales reclutados para la película son mucho mayores de lo que podría indicar el modo de observación.

El documental interactivo hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (imágenes que demuestran la validez, o quizá lo discutible, de lo que afirman los testigos). La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados: sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película. Predominan varias formas de monólogo y diálogo (real o aparente). Esta modalidad introduce una sensación de parcialidad, de presencia *situada* y de conocimiento *local* que se deriva del encuentro real entre el realizador y otro. Surgen cuestiones de comprensión e interpretación como una función del encuentro físico: ¿cómo responden mutuamente el realizador y el ente social; reaccionan a los matices o implicaciones que pueda haber en el discurso del otro; son conscientes de cómo fluye entre ellos el poder y el deseo? (Esta última pregunta constituye la parte central de *Sherman's March*, de Ross McElwee, en la que el realizador viaja a través del sur de los Estados Unidos, registrando su interacción con una serie de mujeres por las que se siente atraído.)

El montaje tiene la función de mantener una continuidad lógica entre los puntos de vista individuales, por regla general sin la ventaja de un comentario global, cuya lógica pasa a la relación entre las afirmaciones más fragmentarias de los sujetos de las entrevistas o al intercambio conversacional entre el realizador y los agentes sociales. (En tanto que la película puede tratar de la propia interacción, como en *Sherman's March* u *Hotel Terminus*, la lógica del texto no conduce tanto a un argumento acerca del mundo como a una declaración acerca de las propias interacciones y lo que revelan tanto sobre el realizador como sobre los actores sociales.) Las relaciones espaciales pueden no ser contiguas o incluso resultar desproporcionadas (como los saltos espaciales de una entrevis-

ta a otra y de la puesta en escena de entrevistas a la de metraje de archivo en *In The Year of the Pig* o en otros documentales históricos interactivos).

Las yuxtaposiciones inesperadas pueden llevar consigo intertítulos gráficos (como la definición de diccionario de un tornillo después de que la víctima de una violación haya dicho «Me follaron»* en el filme de JoAnn Elam, *Rape* [1975]). El encuadre inusual, en especial durante una entrevista cuando nos alejamos de la «cabeza parlante» para explorar otro aspecto de la escena o la persona, como la panorámica hasta una abeja en la solapa del pomposo orador de *Le Joli Mai*, de Chris Marker, o el énfasis puesto en el «espacio vacío» entre realizador y sujeto en *Surname Viet Given Name Nam*, de Trinh Minh-ha, ponen en entredicho la solemnidad y autoridad de la propia entrevista. Afirmaciones incongruentes o contradictorias acerca de un mismo tema, como los comentarios reorganizados de Richard Nixon en *Millhouse: A White Comedy*, de Emile de Antonio, o las dos interpretaciones distintas que se presentan en *First Contact* cuando fotografías y filmaciones históricas de los primeros encuentros entre blancos y habitantes de las tierras altas de Nueva Guinea son descritos por integrantes de cada una de estas culturas, también consiguen el efecto de una extraña yuxtaposición. Incitan al espectador a reevaluar una serie inicial de afirmaciones a la vista de una segunda serie discrepante. Este tipo de yuxtaposiciones impugnan el proceso mental apropiado para el primer marco de referencia con objeto de dar lugar a la sorpresa, la revelación, o quizá, la risa.[8] Se convierten, aparte del proceso de interacción en sí, en una herramienta clave en el repertorio discursivo del realizador.

Estas posibilidades plantean diversas cuestiones éticas a los practicantes. ¿Hasta dónde puede ir la participación? ¿Cuáles son los límites más allá de los que un realizador no puede establecer una negociación? ¿Qué tácticas permite la «acusación» fuera de un sistema legal formal? La palabra «acusación» hace referencia al proceso de investigación social o histórica en que se interna el realizador en su diálogo con testigos con el objeto de desarrollar una argumentación. En realidad, la relación con los testigos puede estar más cerca de la de un defensor público que de la de un acusador: no es habitual que se establezca una relación de confrontación sino una relación en la que se busca información para un razonamiento. La cuestión ética de una relación semejante estriba en el modo en que el realizador representa a sus testigos, en particular cuando funcionan motivos, prioridades o necesidades contradictorios. En una entrevista de Public Broadcasting System con Bill Moyers, Errol Morris, director de *The Thin Blue Line*, distinguía su principal objetivo como realizador del ansia imperiosa del sujeto de probar su inocencia. Para Morris, la realización de una «buena película» era lo primero. Esta película también fue de utilidad para el tema que tra-

* En inglés el término *to screw*, literalmente «atornillar», tiene también la acepción de «follar». (*N. de los t.*)

taba, a pesar de todo, pero en otros casos los resultados no son siempre tan felices. (*The Things I Cannot Change*, uno de los primeros documentales de «Challenge for Change» del National Film Board of Canada, por ejemplo, es una buena película pero tuvo una influencia negativa sobre la familia indigente en la que se centra.) Los métodos de «Nightline» de ABC ejemplifican el modo en que los intereses de elaboración de un buen programa pueden funcionar en detrimento de los sujetos que aparecen en el mismo privándoles del control sobre cómo son representados. Este programa presenta a individuos destacados con los que interactúa el presentador Ted Koppel, pero se les coloca en un estudio distinto (incluso cuando están en el mismo edificio de Washington, D.C.), no se les ofrece un monitor en el que ver a Koppel o a sí mismos en pleno diálogo y sólo tienen unos auriculares con los que oír las preguntas y comentarios de su interlocutor.[9]

Estas tácticas no resultan perceptibles al espectador y pueden parecer suaves en comparación con las arengas tendenciosas e incendiarias de Morton Downey. «The Morton Downey Show» incita a la representación del exceso. La ilusión de ecuanimidad parece quedar completamente abandonada en medio de discursos inflamatorios en los que la cualidad progresista o conservadora de las ideas expresadas importa menos que la intensidad emocional y la insensibilidad al diálogo razonado. Este programa sobrepasa las fronteras del diálogo normal con tal descaro que podría perfectamente presagiar el fin del discurso del servicio público, por muy libremente construido que esté, o señalar su transformación en espectáculo participativo. (Este programa no consiguió unos índices de audiencia adecuados después de empezar a emitirse en los Estados Unidos a escala nacional; ya no está en antena.)

La proximidad del señor Downey a la ética del circo romano plantea otras cuestiones afines: ¿hasta dónde puede llegar la provocación? Cuando Geraldo Rivera incita a los partidarios de la supremacía blanca a la violencia física, ¿qué responsabilidad tiene de las consecuencias de este acto (un tema en cierto modo acallado al ser su nariz, y no la de algún otro de sus invitados, la que acaba rota)? Cuando, en *Shoah*, Claude Lanzman incita —cuando no exige— a sus testigos a hablar del trauma que sufrieron como víctimas de un campo de concentración, ¿podemos dar por sentado que los resultados son tan terapéuticos como parece creer el señor Lanzman? Cuando el actor-científico de la película de Stanley Milgram, *Obedience* (esta película presenta los experimentos clásicos de Milgram sobre obediencia a la autoridad), pide a sujetos que no están al tanto de la situación que administren lo que serían descargas letales a personas que cometen fallos de aprendizaje, ¿qué responsabilidad tiene el realizador de las secuelas emocionales de esta experiencia, no sólo en el momento inmediato sino en años venideros? En estos últimos casos los realizadores se representan a sí mismos con una honradez particular que nos permite ver el proceso de negociación que conduce al resultado que buscan. Podemos hacer nuestra propia

evaluación de su conducta, los procedimientos que rigen su investigación y el equilibrio entre la información obtenida y su coste personal, pero, ¿constituye esto una forma suficiente de exoneración? ¿Cuáles son los estándares éticos o políticos que organizan patrones de intercambio social como éstos? ¿Qué otras negociaciones puede haber, en particular en el proceso de montaje —en lo que respecta a opciones sobre qué mostrar y qué omitir— que también sean merecedoras de un lugar en la película terminada?

La interacción a menudo gira en torno a la forma conocida como entrevista. Esta forma plantea cuestiones éticas propias: las entrevistas son una forma de discurso jerárquico que se deriva de la distribución desigual del poder, como ocurre con la confesión y el interrogatorio. ¿Cómo se manipula la estructura inherentemente jerárquica de esta forma? ¿Plantea la historia oral filmada (o historia audiovisual) cuestiones éticas diferentes de las que plantean las historias orales que vayan a formar parte de un archivo como material de primera mano? ¿Qué derechos o prerrogativas conserva el entrevistado? Las salvaguardias legales de la intimidad y la protección contra injurias o libelo ofrecen pautas en algunos casos, aunque no en todos. El principio ético de la autorización con conocimiento de causa ofrece otra pauta, pero muchos realizadores documentales prefieren hacer caso omiso de él, argumentando que el proceso de investigación social o histórica se beneficia de los mismos principios que la libertad de expresión y de prensa, que da una autorización considerable a los periodistas en su búsqueda de noticias.[10]

Más allá de la entrevista y la historia oral como tales hay otras cuestiones persistentes acerca de la responsabilidad del realizador en lo que respecta a exactitud histórica, objetividad e incluso a complejidad visual del material de base.[11] *Who Killed Vincent Chin?*, por ejemplo, acerca del caso de un joven norteamericano de ascendencia china que fue asesinado a golpes en Detroit por un trabajador blanco de la industria del automóvil al que habían despedido de su trabajo y su hijastro, en parte porque le tomaron por japonés, dedica una porción considerable de su tiempo a las explicaciones del trabajador y su hijastro, así como a las de sus amigos. Esta contención —del todo evidente cuando se pone en el contexto del estatus de Renne Tajima y Christine Choy como mujeres de color y del largo historial de esta última respecto a producciones con contenido político— no funciona como una concesión obediente a los cánones del buen periodismo sino como una poderosa estrategia retórica. La diversidad de perspectivas —combinando la narración de los trabajadores del sector del automóvil con las de los amigos y familiares del difunto señor Chin y gran cantidad de metraje tomado de las noticias de televisión en la época del incidente— y la yuxtaposición creada por el complejo entramado de material base en el montaje hacen que el espectador tenga que dar su propia respuesta a la pregunta planteada en el título de la película.

El texto interactivo adopta muchas formas pero todas ellas llevan a los ac-

tores sociales hacia el encuentro directo con el realizador. Cuando se oye, la voz del realizador se dirige a los actores sociales que aparecen en pantalla en vez de al espectador. Algunos trabajos, como la obra seminal de Rouch *Chronique d'un été*, o películas posteriores como *Hard Metal's Disease* de Jon Alpert, *Por primera vez* y *Hablando del punto cubano* de Octavio Cortázar, *Poto and Cabengo* de Jean-Pierre Gorin, *Sad Song of Yellow Skin* de Michael Rubbo o *Not a Love Story: A Film about Pornography* de Bonnie Klein (así como *Sherman's March* de Ross McElwee) están enraizados en el preciso momento de la interacción. La cualidad de tiempo presente es intensa y la sensación de contingencia clara. Los acontecimientos que van a tener lugar pueden tomar caminos alternativos según el proceso de interacción de que somos testigos. En un trabajo etnográfico posterior, *Tourou et Bitti*, por ejemplo, Rouch hace confidencias al espectador en voz en *off* mientras camina hacia una aldea dejando claro que su intención es utilizar la cámara que lleva consigo (y que graba el prolongado *travelling* que vemos) para provocar un estado de trance tal y como otros han intentado sin éxito en varias ocasiones recientes. El resto de la película registra el evento limitándose más o menos a la observación, pero el comentario inicial de Rouch deja claro el poder de interacción de la cámara mientras la ceremonia del trance se desarrolla hasta acabar con éxito.

Otras películas, como el trabajo pionero de Emile de Antonio *In the Year of the Pig* o filmes posteriores como *With Babies and Banners: The Story of the Women's Emergency Brigade, The Wobblies, Seeing Red, Rosie the Riveter, Shoah, Solovetsky vlast* u *Hotel Terminus*, se vuelven hacia el pasado o, más concretamente, hacia la relación entre pasado y presente. Algunas, como *Shoah*, hacen hincapié en la influencia del pasado en el presente convirtiendo el proceso de entrevistas en parte central de la película. Otras, como *Are We Winning the Cold War, Mommy?* y *Rosie the Riveter*, se centran en el proceso continuo a través del que el pasado se reconstruye en el presente yendo más allá de las entrevistas hasta una interpretación visual a partir de metraje de archivo. *In The Year of the Pig*, por ejemplo, se erige en torno a una serie de entrevistas con diferentes observadores o participantes en la implicación norteamericana en la guerra de Vietnam. Este filme ayudó a basar el género de la reconstrucción histórica en la historia oral o el testimonio de testigos y metraje de archivo en vez de en un comentario en *voice-over*. La presencia de De Antonio es relativamente oblicua pero está constantemente implícita ya sea a través del comentario editorial (como las estatuas de soldados de la Guerra Civil con que se abre la película, sugiriendo la naturaleza, interna y básicamente vietnamita, en vez de externa y de enfrentamiento entre el mundo libre y el mundo oprimido, del conflicto) y del formato de entrevistas. Sólo oímos a De Antonio en una ocasión (en una entrevista con el senador Thurston Morton en la que se toma un gran trabajo por subrayar el hecho de la entrevista como tal) y nunca lo vemos frente a la cámara, pero el penetrante relato histórico de los orígenes de la guerra, que a to-

das luces está en desacuerdo con la versión del gobierno de los Estados Unidos, apunta de forma indirecta hacia la presencia organizativa de De Antonio. La argumentación es suya pero surge de la selección y organización de las pruebas ofrecidas por los testigos y no de un comentario en *voice-over*. (No hay comentario en *voice-over* en absoluto.)

With Babies and Banners, Union Maids y *Seeing Red*, por el contrario, dan la impresión de que la argumentación es la de los testigos y de que el realizador meramente la presenta e ilustra. (Sigue sin haber comentario en *voice -over* y la presencia en calidad de estructurador del realizador es asimismo menos evidente.) La diferencia es muy importante, pero el punto trascendental es el cambio que se hace del énfasis en una voz centrada en el autor a una voz de testimonio centrada en el testigo.[12] Cuando las entrevistas contribuyen a una modalidad expositiva de representación, por lo general sirven como prueba de la argumentación del realizador, o del texto. Cuando las entrevistas contribuyen a una modalidad interactiva de representación, suelen hacer las veces de prueba de una argumentación presentada como el producto de la interacción de realizador y sujeto.

Otros realizadores interactúan de forma abierta y se les ve y oye de forma rutinaria. Así ocurre con el propio Jean Rouch, con Barbara Kopple en *Harlan County, U.S.A.*, John Alpert en *Hard Metal's Disease*, Bonnie Klein en *Not a Love Story*, Marilu Mallet en *Journal inachève*, Claude Lanzman en *Shoah*, Tony Bubba en *Lightning over Braddock* y Marcel Ophuls en *Hotel Terminus*. La presencia percibida del realizador como centro de atención para los actores sociales, así como para el espectador, deriva en un énfasis en el acto de recogida de información o construcción de conocimiento, el proceso de interpretación social e histórica y el efecto del encuentro entre personas y realizadores cuando esta experiencia puede alterar la vida de todos los que se vean implicados en ella. Este encuentro puede formalizarse a través de entrevistas como en *Shoah* o ser menos estructurado y más espontáneo como en *Lightning over Braddock* pero la sensación de precariedad del momento presente, mientras la dirección de la película está en juego con cada intercambio, distingue con una nitidez considerable la modalidad de representación interactiva o participativa de la de observación.

El grado en el que los actores sociales pueden implicarse en el proceso de presentación varía considerablemente, desde la máxima autonomía que permite el cine de observación hasta las limitaciones sumamente restrictivas de las entrevistas formales como las que utiliza Ted Koppel en «Nightline» o las de «Meet the Press» de la CBS. Cuando la interacción se produce fuera de una de las estructuras de entrevista formales, el realizador y los actores sociales se comunican como iguales, adoptando posiciones en el terreno común del encuentro social, presentándose a sí mismos como actores sociales que deben negociar los términos y condiciones de su propia interacción. (Estas posiciones, claro está,

no son necesariamente las de iguales en todos los aspectos; el mismo acto de la filmación lo confirma.) Partes de *Hard Metal's Disease*, en las que Alpert se convierte en un participante en toda regla en los acontecimientos, por ejemplo cuando se pone a traducir al español declaraciones de víctimas norteamericanas de esta enfermedad a los trabajadores mexicanos a los que han venido a prevenir los norteamericanos, eliminan la sensación que dan las limitaciones de una estructura en forma de entrevista. Alpert no es un observador sino un participante en toda regla, cuando no un instigador, de los sucesos que filma.

Del mismo modo, los intercambios entre el equipo de realización de Joel Demott y Jeff Kreines y sus sujetos, un grupo de realizadores de Pittsburgh cuyo intento de hacer una película de terror de bajo presupuesto documentan en *Demon Lover Diary*, son los de individuos implicados en un proyecto común.[13] El filme subraya hasta qué punto un enfoque participativo, en el que las interacciones forman en sí mismas parte del resultado final y su efecto influye en el resultado de los acontecimientos, se convierte asimismo en una película de metaobservación. Los realizadores amplían sus observaciones para incluir el proceso de intercambio entre ellos mismos y sus sujetos de un modo sistemático y sustantivo. (La idea de «metaobservación» es especialmente apta en este caso porque Jeff Kreines maneja una cámara, grabando la realización de la película, mientras que otro individuo maneja una segunda cámara, registrando las interacciones de Jeff y Joel con los realizadores. En ocasiones, Joel DeMott registra un diario acerca de los acontecimientos que van teniendo lugar, en *voiceover*. Se nos deja con la impresión de que la película que iban a producir era de observación, pero después añadieron una segunda serie de metaobservaciones y comentarios.)

Una dinámica participativa es aquella que va más allá del uso de material de entrevista en un texto expositivo. El comentario hecho por un realizador o en nombre de éste subordina claramente las entrevistas a la propia argumentación de la película. Las entrevistas del «hombre de la calle» insertadas en *Prelude to War* o emparedadas entre las afirmaciones del narrador Roger Mudd acerca de los residuos militares en *The Selling of the Pentagon* transmiten una sensación mínima de compromiso de participación. Una dinámica de participación también va más allá del indicio ocasional o el reconocimiento pasajero de que se está haciendo una película. (Un ejemplo tiene lugar en *Joe Leahy's Neighbors*, abordado más adelante, en el capítulo 7.) Un texto interactivo va más allá de los reconocimientos pasajeros para llegar a un punto en el que la dinámica del intercambio social entre realizador y sujeto resulta fundamental para la película. *Watsonville on Strike*, de Jon Silver, establece una modalidad claramente interactiva en su escena inicial en el interior de las dependencias del sindicato Teamster en Watsonville. La sala está llena de trabajadores de fábricas de conservas en huelga, la mayor parte de ellos chicanos. Un funcionario de Teamster, Fred Heim, mira hacia la cámara e insiste en que Silver salga de la sala. En

vez de discutirlo con Heim, Silver pregunta a los trabajadores, en español, si puede quedarse. La cámara hace una panorámica alejándose de Heim para mostrarnos a docenas de trabajadores en huelga que gritan: «¡Sí!». La escena se convierte en una animada confrontación entre estos trabajadores y su supuesto líder sindical. Silver sigue este patrón de compromiso interactivo a través de toda la película, principalmente por medio de entrevistas que dejan claro de qué lado está y lo sitúan no como observador sino como metaparticipante, alguien implicado de forma activa con otros participantes pero también implicado en la elaboración de una argumentación y una perspectiva sobre su lucha.

La entrevista es una estructura determinada en más de un sentido. Surge en relación con algo más que la historia oral y tiene más de una función. En su sentido más básico, la entrevista atestigua una relación de poder en la que la jerarquía y la relación institucionales pertenecen al discurso en sí. Como tal, la entrevista figura en la mayoría de los discursos de sobriedad fundamentales, tal y como yo los he denominado, y en la mayoría de las instituciones dominantes de nuestra cultura. Michel Foucault habla en profundidad de la entrevista paciente-cliente en el área de la ayuda social, en especial en la terapia sexual, que tiene su origen en la práctica religiosa de la confesión.[14] La función regulativa de este tipo de intercambios, que parecen emancipar la sexualidad de una carga de silencio sólo para situarla dentro de los procedimientos disciplinarios de un régimen institucional, centra la mayor parte del interés de Foucault, pero la entrevista se extiende mucho más allá de su uso religioso-psicoterapéutico. En medicina, se conoce con el nombre de «historial», en el que las narraciones de síntomas generadas por el paciente y su posible causa son reescritos en el discurso de la ciencia médica. En antropología, la entrevista es el testimonio de los informantes nativos que describen el funcionamiento de su cultura a una persona que reescribirá su narración en un discurso de investigación antropológica. En televisión ha dado lugar a un género conocido como *talk show* o programa de entrevistas informales. En el periodismo, se trata de la conferencia de prensa y de la entrevista como tal, y en el trabajo policial, del interrogatorio. (La diferencia es una cuestión de grado.) En el derecho nos encontramos con confesiones, audiencias, testimonios y contrainterrogatorios. En la educación, el diálogo socrático, así como la lectura, con un periodo de preguntas y respuestas, representan diferentes versiones de esta estructura básica.

En cada caso, se mantiene y se sirve a la jerarquía mientras que la información pasa de un agente social a otro. En contraste con lo que Teresa de Lauretis ha llamado, siguiendo los pasos de Foucault, las «tecnologías del género», que tienen la función, a través del discurso, de implantar una subjetividad sexual con un género definido en todo individuo, podemos utilizar el término «tecnologías del conocimiento» para aquellas actividades cuya función es la de implantar una subjetividad social con género determinado que en ningún caso trastorna (por lo menos no en mayor medida que la sexualidad) la unión entre

conocimientoy poder.[15] La entrevista en sus diversas variantes tiene un papel central que desempeñar entre estas tecnologías. En el cine, este nexo entre técnica y poder toma forma material como espacio y tiempo, sobre todo como espacio. Al igual que las cuestiones éticas sobre el espacio entre realizador y sujeto y cómo se negocia éste, la entrevista está rodeada por una serie paralela de cuestiones políticas de jerarquía y control, poder y conocimiento.

No hay una correlación exacta entre forma y contenido en lo que respecta a la entrevista más de lo que la hay con respecto a los contrapicados o el estilo de iluminación de bajo contraste. Pero cada elección de la configuración espaciotemporal entre realizador y entrevistado tiene implicaciones y una carga política potencial, una valencia ideológica, como si dijéramos, que merece nuestra atención. En un extremo estaría la «conversación», un intercambio sin trabas entre realizador y sujeto que parece seguir un curso no predeterminado y abordar una serie de temas que no están claramente definidos. (Esta palabra aparece entrecomillada porque el propio proceso de filmación de dicha conversación la convierte en algo diferente de la acción natural y obvia que parece ser.) Los programas de entrevistas, con sus presentadores que sirven de suplentes del aparato de realización o televisión y cuyo discurso parece ser espontáneo y tener intereses muy diversos, nos vienen a la mente, como también lo hacen los intercambios informales entre Ross McElwee y las mujeres que conoce o visita en su *Sherman's March*. En estos casos, el realizador o suplente resulta claramente visible o, si está fuera de la pantalla (por lo general manejando la cámara), sigue siendo el principal centro de atención para los personajes que aparecen en pantalla. La conversación está en el límite del control institucional, como sugiere Lyotard cuando la compara con el discurso dentro de un marco institucional. Las conversaciones dirigen nuestra atención hacia la acción aparte y las maniobras que tienen lugar, a lo largo de una pendiente de poder, entre realizador y sujeto. Al igual que la historia oral, el historial, la declaración o el testimonio ante un tribunal, la conversación dentro de una película también está destinada a ser objeto del escrutinio de observadores interesados, lo que da a estas maniobras cuasipúblicas un medida adicional de complejidad.

Una variación de la «mera» conversación, con una organización menos evidente incluso por parte del realizador, es la «entrevista encubierta».[16] En este caso el realizador está fuera de la pantalla y no se le oye. Tan importante como esto es el hecho de que el entrevistado ya no se dirige al realizador, que está fuera del encuadre, sino que conversa con otro actor social. Un ejemplo es la discusión entre Guyo Ali e Iya Duba en *Kenya Boran* cuando estos dos hombres hablan de los métodos de control de la natalidad promovidos por el gobierno keniata. Guyo Ali introduce la cuestión sin dar la impresión de que su acción es el resultado de una petición de los realizadores, que no hicieron más que sugerir esta introducción. (David MacDougall ha descrito su uso ocasional de esta técnica en *Kenya Boran* en conversaciones privadas.)

La impresión transmitida es muy díficil de diferenciar del tipo de conversación habitual que se encuentra en los filmes de observación. La diferencia clave, sin embargo, es que observamos una conversación implantada. El tema que abordan los actores sociales y el devenir general de lo que dicen ha sido preestablecido. En algunos casos puede dar la impresión de que el diálogo está más estrictamente encauzado que en la conversación común, pero no hay unas pautas definidas para determinarlo, en especial en un contexto multicultural o etnográfico. En vez de hacer evidente la estructura de la entrevista, la entrevista encubierta se desliza hacia la estilística oblicua de la película de ficción y el trabajo de un *metteur en scène*. La sensación de que hay una fisura o discrepancia entre la interpretación que observamos y los códigos que esperamos que la rijan se hace mayor. El diálogo tiene una cualidad «imperfecta», pero, sin más información contextual, el espectador no sabe a ciencia cierta si interpretar esta discrepancia como diferencia cultural (incluyendo el protocolo de conversación asociado con rituales), conciencia de la cámara o conciencia de sí mismo por parte del sujeto a raíz del acto de presentar una entrevista en forma de conversación.

Una interacción más estructurada entre realizador y actor social en la que ambos están presentes y son visibles puede dar la impresión de «diálogo», una vez más entrecomillado debido a la jerarquía de control que orienta y dirige el intercambio, privilegiando al entrevistador como iniciador y árbitro de la legitimidad y encuadrando al entrevistado como fuente primaria, depósito potencial de nueva información o conocimiento. Esta forma de intercambio también se puede denominar «pseudodiálogo», ya que el formato de entrevista prohibe la reciprocidad o equidad absolutas entre los participantes. La habilidad del entrevistador suele revelarse a través de su capacidad para dar la impresión de que está al servicio del entrevistado, cuyo discurso en realidad controla, en cierto modo como un ventrílocuo. *Les racquetteurs* de Michel Brault y Gilles Groulx, *Chronique d'un été* de Jean Rouch y Edgar Morin, películas de Michael Rubbo como *Sad Song of Yellow Skin, Waiting for Fidel* y *Wet Earth, Warm People*, los tipos de diálogo que conducen Barbara Walters o Bill Moyers en la televisión norteamericana, entre otros, toman este rumbo, potenciando la impresión de equidad entre participantes y ofreciendo la sensación de que el desarrollo de la conversación no requiere una secuencia de intercambios formalizada y preestablecida. La impresión resultante de un pseudodiálogo enmascara hasta qué punto estos intercambios están, de hecho, tan sumamente formalizados en este caso como en cualquier otro contexto institucional.

La entrevista común está más estructurada incluso que la conversación o el diálogo. Entra en juego una secuencia de desarrollo específica y la información extraída del intercambio se puede situar dentro de un marco de referencia más amplio al que contribuye una porción definida de información factual o trasfondo afectivo. A diferencia de la escena inicial en un café de *Vivir su vida* (Vivre

sa vie, 1963), de Godard —en la que la cámara viene y va de uno de los personajes principales al otro, ambos sentados, intentando encuadrarlos y verles la cara pero aparentemente sin autoridad para hacer que se den la vuelta para encararse al instrumento intruso— y a diferencia de las tácticas reflexivas de *Surname Viet Given Name Nam* que permiten a los sujetos salirse del encuadre, subvirtiendo la formalidad de la propia entrevista, la entrevista común normalmente requiere a los sujetos que ofrezcan una visión frontal de sí mismos y controlen sus cuerpos en términos generales para ceñirse a los requisitos de la cámara en lo que respecta a profundidad de campo y campo de visión. La identidad individual, los antecedentes autobiográficos o las cualidades idiosincrásicas de las personas entrevistadas resultan secundarias frente a un referente externo: cierto aspecto del mundo histórico al que pueden contribuir conocimientos privilegiados. (Los rasgos personales no son irrelevantes; aportan «grano» o textura, al conocimiento y pueden ser cruciales para la credibilidad retórica de lo que se dice. Esto resulta especialmente evidente en películas como *Word Is Out*, *Before Stonewall* o *Un hombre cuando es un hombre* de Valeria Sarmiento, ya que las cualidades de personalidad son en sí mismas aspectos del sujeto en cuestión.)

In the Year of the Pig está elaborado en su totalidad en torno a entrevistas comunes, como también lo está en su mayor parte *Who Killed Vincent Chin?* La argumentación de cada uno de estos filmes surge indirectamente, a partir de la selección y organización de los testigos, en vez de directamente, del comentario en *voice-over* de un narrador. Aunque este tipo de películas sigue haciendo una declaración acerca del mundo histórico, tal y como la podría hacer un documental histórico, la hace de un modo característico. Captan nuestra atención tanto los modos y medios que tienen los individuos para contar su parte de una historia como las tácticas del realizador para combinar cada narración en un marco más amplio. Nos desplazamos entre estos dos puntos de autoridad, autoría y persuasión retórica. La película comparte lo que presenta. *Not a Love Story*, por ejemplo, basa una gran parte de su declaración contra la industria de la pornografía en torno a entrevistas entre la realizadora, Bonnie Klein, o su compañera, la ex bailarina de *striptease* Linda Lee Tracy, y diversas personas implicadas en el negocio de la pornografía. Cada entrevista tiene un lugar dentro de un sistema textual que hace hincapié en el viaje espiritual de las dos entrevistadoras hacia este rincón oscuro del alma humana y su posterior redención. Cada entrevista ofrece tanto información factual como una oportunidad para que las entrevistadoras anoten otra estación en su travesía personal. El desarrollo narrativo rodea la obtención de conocimiento acerca de la pornografía y, algo más bien atípico en relación con la mayoría de las películas interactivas, el crecimiento moral de las entrevistadoras como actores sociales.

En *Not a Love Story*, sin duda debido al hincapié tan poco habitual que se hace en las experiencias de las entrevistadoras, los intercambios sitúan a la rea-

lizadora y al tema en el encuadre, en un espacio social compartido. Esta forma de disposición espacial es más típica de las entrevistas de televisión, en las que la personalidad del presentador-entrevistador puede en sí misma adquirir estatus de icono y por tanto valor de intercambio económico a través de la repetición un programa tras otro. En un gran número de casos, en particular en esas películas que hacen de la historia su tema en vez del efecto de la experiencia de la entrevista en sí, la entrevista tiene lugar a través de la línea del encuadre. El realizador/entrevistador permanece fuera de la pantalla, y, a menudo, incluso, su voz desaparece del texto. La estructura de entrevista sigue resultando patente porque los actores sociales se dirigen a la cámara, o a un lugar en un eje aproximado (con su mirada presumiblemente dirigida hacia el entrevistador), en vez de a otros actores sociales, y porque no sólo sus palabras sino también sus cuerpos parecen estar bajo el influjo de la puesta en escena. *Seeing Red, In the Year of the Pig, Word Is Out, The Day after Trinity: J. Robert Oppenheimer and the Atomic Bomb, Ethnic Notions, The Color of Honor, Family Gathering* y *Rosie the Riveter* no son sino unos pocos ejemplos de películas que utilizan una técnica en la que la entrevista imita el estilo y la estructura de la historia oral.

La presencia visible del actor social como testigo fehaciente y la ausencia visible del realizador (la presencia del realizador como ausencia) otorga a este tipo de entrevista la apariencia de «pseudomonólogo». Como las meditaciones dirigidas a un público en un soliloquio, el pseudomonólogo parece comunicar pensamientos, impresiones, sentimientos y recuerdos del testigo individual directamente al espectador. El realizador logra un efecto de sutura, situando al espectador en relación directa con la persona entrevistada, a través del efecto de tornarse él mismo ausente.[17] En vez de observar y oír un intercambio entre el realizador y su sujeto, que requiere medidas específicas como el patrón de montaje de plano/contraplano para colocar al espectador en una posición de compromiso subjetivo en vez de distanciamiento, el pseudomonólogo viola el aforismo «No hay que mirar a la cámara» con objeto de lograr una sensación más inmediata de que el sujeto se está dirigiendo a uno. El pseudomonólogo convierte al espectador en *el* sujeto al que se dirige la película, eliminando las mediaciones de realizador/sujeto/espectador que acentúan la modalidad interactiva.

El grado de ausencia del realizador en el pseudomonólogo puede variar considerablemente. A menudo no se ve ni se oye al realizador, que deja a los testigos que «hablen por sí mismos». En ocasiones la voz del realizador se oye mientras su cuerpo permanece invisible. Esto es lo que ocurre en una escena de *In the Year of the Pig* con el senador Morton, en partes de *Harlan County, U.S.A.*, y a lo largo de *Sad Song of Yellow Skin* y otros filmes de Michael Rubbo. La sensación de una presencia aural se hace eco de la estrategia del comentario en *voice-over* de las películas expositivas, pero ahora la voz se dirige hacia los su-

jetos que están dentro del encuadre, los entrevistados, en vez de al espectador o, como en *Sherman's March* y *Demon Lover Diary*, la voz del realizador se dirige a nosotros en tono personal, de diario, añadiendo otro punto de vista individual a lo que hemos visto y oído.

A menudo la calidad de la grabación sonora sugiere que el realizador ocupa un espacio contiguo, justo fuera del encuadre, pero también tiene la posibilidad de registrar las preguntas a las que contestan los entrevistados después de los hechos, en un espacio completamente distinto. En este caso, la discontinuidad espacial establece también una discontinuidad existencial: el realizador, o el mecanismo de investigación, opera apartado del mundo histórico del actor social y de la contingencia del encuentro directo. El entrevistado se mueve «detrás del cristal», encuadrado, contenido en el espacio de una imagen de la que el entrevistador no sólo está ausente sino que sobre la cual tiene autoridad el realizador. El espacio que ocupa la voz del entrevistador es de una clase lógica más elevada: define y contiene los mensajes que emanan del mundo histórico. Toma el aspecto de una autoridad más plena y completa. Pero del mismo modo en que la imagen señala inevitablemente hacia una ausencia (del referente al que hace referencia, del agente que representa la autoridad detrás de la cámara y el aparato enunciativo en su totalidad), la voz incorpórea de indagación señala hacia otra ausencia paradójica (la ausencia del entrevistador del ruedo del presente histórico, la situación de la voz en un campo trascendental y ahistórico que sólo puede ser una ficción del texto).

Esta discontinuidad puede convertirse en centro de atención de un modo más evidente cuando el realizador desplaza la voz hablada con la palabra escrita. Los intertítulos, en vez una voz en *off*, pueden aportar la otra mitad del «diálogo». *Comic Book Confidential*, de Ron Mann, una historia del cómic norteamericano, imita los propios cómics uniendo entrevistas con breves intertítulos que sugieren la línea narrativa de la película (por ejemplo, «Mientras tanto los superhéroes luchaban entre sí» o «Y entonces llegaron los años cincuenta», etcétera). *Wedding Camels*, de David y Judith MacDougall, contiene una escena en la que entrevistan a la novia por medio de una serie de preguntas representadas en intertítulos (en inglés; las respuestas son en turkana, con subtítulos, otra mediación gráfica). Una pregunta es: «Le preguntamos a Akai [la novia] si una mujer turkana escoge a su marido o si sus padres escogen por ella». Aunque esta táctica sitúa al realizador «en la pantalla», en el espacio bidimensional de los intertítulos, permanece una sensación de ausencia. Este espacio es discontinuo del espacio tridimensional de la entrevista; representa o suple al realizador sin encarnarlo. El hecho de que la diferencia entre los significantes gráfico e indicativo (realista), entre la palabra escrita y la imagen del cuerpo que habla, puede desempeñar la función de reconocer la diferencia jerárquica entre entrevistado y entrevistador, supone una ventaja. El giro hacia la palabra escrita sirve como indicio de un encuentro que se produjo y reconoce

la autoridad del realizador para encuadrar y controlar a sus sujetos sin requerir la incorporeidad de la voz ni la transferencia paradójica de su textura, su especificidad histórica, al terreno de un logos aparentemente atemporal. Los intertítulos gráficos pueden lograr el efecto de una yuxtaposición inesperada o extraña, potenciando nuestra conciencia de la estructura jerárquica de interacción. Como tales tienen el potencial para llevarnos hacia la modalidad reflexiva de representación documental sin que, por ellos mismos, sean suficientes para hacerlo.

Las expectativas del espectador son muy diferentes para las películas interactivas y para las de observación. Las películas expositivas y de observación, a diferencia de las interactivas o reflexivas, tienden a ocultar el trabajo de producción, los efectos del aparato cinematográfico en sí y el proceso tangible de enunciación, la verbalización de algo distinto de lo que se dice. Cuando la película interactiva adopta la forma de historias orales encadenadas para reconstruir un suceso o acontecimiento histórico, la reconstrucción es a todas luces el resultado de la ensambladura de estos testimonios independientes. Este proceso está más enraizado en las perspectivas individuales o en los recuerdos personales que el comentario incorpóreo de una voz omnisciente y un montaje probatorio. La sensación de que otros que han sido históricamente situados o implantados nos hablan directamente a nosotros, o a nuestro suplente, el realizador/entrevistador, lleva este texto más cerca del discurso que de la historia. (La conciencia de la persona que habla, tan clara en la conversación cotidiana, no se evapora en el encanto evasivo de una narrativa que no parece surgir de ningún lugar concreto, que simplemente anuncia, a través de alguien anónimo, «Érase una vez...».)

El espectador del texto interactivo tiene la esperanza de ser testigo del mundo histórico a través de la representación de una persona que habita en él y que hace de ese proceso de habitación una dimensión característica del texto. El texto aborda, además de aquello sobre lo que versa, la ética o la política del encuentro. Se trata del encuentro entre una persona que blande una cámara cinematográfica y otra que no lo hace. La sensación de presencia corporal, en vez de ausencia, sitúa al realizador en la escena y lo ancla en ella, incluso cuando está oculto por ciertas estrategias de entrevista o representación de un encuentro. Los espectadores esperan encontrar información condicional y conocimiento situado o local. La ampliación de encuentros particulares a encuentros más generalizados sigue siendo perfectamente posible, pero esta posibilidad sigue siendo, al menos en parte, una posibilidad que los espectadores deben establecer a través de su propia relación con el texto en sí.

La modalidad de representación reflexiva

Si el mundo histórico es un lugar de encuentro para el proceso del intercambio y la representación sociales en la modalidad interactiva, la representación del mundo histórico se convierte, en sí misma, en el tema de meditación cinematográfica de la modalidad reflexiva. En vez de oír al realizador implicarse únicamente de un modo interactivo (participativo, conversacional o interrogativo) con otros actores sociales, ahora vemos u oímos que el realizador también aborda el metacomentario, hablándonos menos del mundo histórico en sí, como en las modalidades expositiva y poética o en la interactiva y la que se presenta a modo de diario personal, que sobre el proceso de representación en sí. Mientras que la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar acerca del mundo histórico, la modalidad reflexiva aborda la cuestión de *cómo* hablamos acerca del mundo histórico. Como ocurre con la exposición poética, el texto desplaza su foco de atención del ámbito de la referencia histórica a las propiedades del propio texto. La exposición poética dirige nuestra atención hacia los placeres de la forma, haciéndonos reflexionar sobre sus problemas. Interioriza muchas de las cuestiones y preocupaciones que constituyen el tema de este estudio, no como una modalidad secundaria o subsiguiente de análisis retrospectivo, sino como un tema inmediato e inaplazable sobre la propia representación social. Los textos reflexivos son conscientes de sí mismos no sólo en lo que respecta a forma y estilo, como ocurre con los poéticos, sino también en lo tocante a estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos.

Los documentales reflexivos como *Celoveks Kinoapparatom* (1929), *The Thin Blue Line, Daughter Rite, Reassemblage, Lorang's Way, De grands événements et des gens ordinaires, Poto and Cabengo, Far from Poland* y *Journal inachéve* plantean el dilema ético de cómo representar a la gente de dos modos distintos. En primer lugar, lo plantean como una cuestión que el propio texto puede abordar específicamente (como ocurre en *Far from Poland* y *Daughter Rite*). En segundo lugar, el texto lo plantea como una cuestión social para el espectador haciendo hincapié en el grado en que la gente, o actores sociales, aparece ante nosotros como significantes, como funciones del propio texto. Su representatividad en lo que respecta a instituciones y colectivos que operan fuera del encuadre de la película, en la historia, se torna más problemática a medida que reconocemos hasta qué punto vemos una imagen construida en vez de una porción de la realidad. Las películas interactivas pueden dirigir nuestra atención hacia el proceso de la realización cuando este proceso plantea un problema a quienes participan en él; el modo reflexivo dirige la atención del espectador hacia este proceso cuando le plantea problemas a dicho espectador. ¿Cómo puede ser una representación adecuada a aquello que representa? ¿Cómo se puede representar en una película la lucha del sindicato Solidaridad, en especial cuando el realizador no puede viajar a Polonia (el tema de *Far from*

Poland)? ¿Cómo puede el espectador tomar conciencia de esta problemática de modo que ningún mito sobre la capacidad de conocimiento del mundo, sobre el poder del logos, ninguna represión de lo invisible y de lo que no se puede representar oculte la magnitud de «lo que sabe todo realizador»: que toda representación, por muy imbuida que esté de significado documental, sigue siendo una fabricación?

Es inevitable que la gente representada en un texto que plantea un problema semejante no pueda ser asimilada por las convenciones del realismo. El realismo ofrece un acceso exento de problemas al mundo a través de la representación física tradicional y de la transferencia fluida de estados psicológicos del personaje al espectador (por medio del estilo interpretativo, la estructura narrativa y técnicas cinematográficas como los planos subjetivos). Los documentales reflexivos sólo emplearán este tipo de técnicas para interrumpirlas y dejarlas al descubierto. *The Thin Blue Line*, por ejemplo, se basa firmemente en las convenciones de la entrevista con todas sus afinidades con la confesión, pero también dirige la atención del espectador hacia las tensiones que surgen cuando una declaración se contradice con otra. El director Errol Morris hace hincapié hasta tal punto en estas contradicciones que la apelación al testimonio como un índice de «lo que ocurrió en realidad» cae de lleno en las redes de una liturgia de afirmaciones de autojustificación mutuamente contradictorias.[18] Sin embargo, ninguno de los personajes puede, por definición, compartir este patrón general. Y en el caso del protagonista, Randall Adams, que cumple cadena perpetua por el asesinato de un agente de policía que él jura que no cometió, la propia noción de un patrón semejante amenaza con atrapar sus propias declaraciones de inocencia dentro de un barboteo de afirmaciones cuestionables y enfrentadas. Morris dramatiza la búsqueda de pruebas y subraya lo incierto de las existentes. Nos recuerda que todo documental elabora los puntos de referencia probatorios que necesita devolviéndonos, una y otra vez, al lugar de los hechos por medio de una reconstrucción que destaca aspectos sugerentes, evocadores pero también completamente cuestionables del evento (como un batido que surca el aire en cámara lenta o las luces traseras de un coche mantenidas en primer plano mientras la identidad del asesino sigue siendo del todo incierta). Aunque es realista en muchos aspectos, esta película bloquea el supuesto «natural», durante mucho tiempo indiscutido, de la correspondencia directa entre el realismo y la autenticidad de las afirmaciones acerca del mundo.

Como resultado, los sistemas de creencia de los actores sociales quedan resituados dentro del propio metacomentario del texto acerca de sistemas de creencia contradictorios y también de la tendencia del sistema judicial a otorgar autoridad a la narrativa de «hecho» generada por la policía y los acusadores, que niega a aquellos que desempeñan el papel de acusado. Se trata del trabajo del texto, no del punto de vista de ninguno de los testigos que vemos y oímos. El riesgo de los diversos textos interactivos que subordinan su propia voz textual a la

de sus testigos ya no constituye una amenaza; como mínimo, corremos el riesgo recíproco de una voz textual que está por encima de las voces discretas de los actores sociales con un mensaje propio acerca de la problemática de la representación.

La reducción del actor social a un espacio dentro del sistema textual nos plantea las cuestiones de la interpretación y, en algunos casos, el texto reflexivo opta por una interpretación como tal en vez de exigir a otros que disfracen de interpretación virtual la representación de sí mismos. *Far from Poland, Daughter Rite* y *The Thin Blue Line,* así como *David Holzman's Diary y No Lies* (películas que son interrogatorios reflexivos sobre la ética de la modalidad de representación basada en la observación), se basan en las interpretaciones de actores para representar lo que el documental podría haber sido capaz de comunicar si hubiera obligado a actores sociales a representar papeles y subjetividades que no fueran las suyas propias. Este tipo de películas ponen un énfasis reflexivo en la cuestión de «utilizar» a la gente al mismo tiempo que evitan algunas de las dificultades éticas de usar actores sociales con este propósito.

Este mismo razonamiento hace que muchos textos reflexivos presenten al propio realizador —en la pantalla, dentro del encuadre— no como un participante-observador sino como un agente con autoridad, dejando esta función abierta para su estudio. Se pueden ver elementos de este enfoque en la obra pionera de Vertov *Celoveks Kinoapparatom* y en *Chronique d'un été* de Rouch y Morin. En *Numéro Deux* de Godard se llevan hasta un límite mucho más lejano mientras que tanto *De grands événements et des gens ordinaires* como *Far from Poland* extienden este concepto. En todos estos casos el reconocimiento por parte de los realizadores de su propia diferencia con respecto a quienes representan —su función como representantes de la película y las limitaciones que impone esta función en su capacidad de interacción con otros— los sitúa dentro del texto como ocupantes de un espacio discursivo histórico paradójicamente desproporcionado con respecto al de sus sujetos. (Quien define y encuadra el espacio no puede asimismo ocupar ese espacio al mismo tiempo, o como dijo Bertrand Russell, una clase no puede ser un miembro de sí misma.) *Numéro Deux* empieza y acaba con el propio Godard en una sala de montaje, trabajando con los sonidos y las imágenes de sus actores, que representan a la familia que él ha decidido investigar. Él está históricamente situado en este espacio (el espacio de producción, espacio textual) y sin embargo está a una distancia palpable del espacio de representación que ocupa su «familia» (el espacio de la historia, espacio escenográfico). La posibilidad de interacción directa entre el tema y el realizador que tan intensamente figura en *Chronique d'un été, Hard Metal's Disease* o en la obra de Michael Rubbo ya no parece sostenible. Las meditaciones reflexivas han separado las dos series de imágenes, convirtiéndolas en registros de representación diferentes y jerárquicos. Y para dejarlo claro, Godard recurre a actores profesionales en vez de a gente normal, una opción que quizá

no resuelva todas las cuestiones éticas que un texto semejante aborda y al mismo tiempo provoca.[19]

De hecho, una de las singularidades del documental reflexivo es que rara vez tiene la meditación sobre cuestiones éticas como interés principal, a no ser que lo haga con el susurro de un relativismo distanciado más dispuesto a criticar las opciones de otros que a examinar las propias. Las preferencias por las interpretaciones profesionales y la aparición del realizador rara vez tienen la función de señalar cuestiones éticas directamente. Los actores ayudan a evitar dificultades que podrían surgir con individuos que no fueran profesionales, ya que su trabajo gira en torno a la adopción voluntaria de una personalidad y la disposición a convertirse en un significante en el discurso de otro. La utilización de actores exime al realizador de utilizar personas para probar una cuestión acerca de la naturaleza de la representación y no de la naturaleza de sus propias vidas, pero el uso de actores no resuelve el problema de cómo combinar estas dos cuestiones. El deseo de abordar la política o la estética de la representación exige prestar mayor atención y organizar en mayor grado lo que ocurre delante de la cámara, así como la yuxtaposición de planos y escenas individuales. Los actores facilitan este proceso. Su utilización no significa que la película vaya a abordar necesariamente cuestiones referentes a las responsabilidades éticas del realizador, ya sea con los sujetos de la película o con los espectadores. Hacerlo sería poner en entredicho no sólo las convenciones sino también las prerrogativas de las que depende la forma documental. Las exploraciones de las dificultades o las consecuencias de la representación son más habituales que las revisiones del *derecho* a la representación.

Una clara excepción la constituye *No Lies*, que trata explícitamente sobre la ética de la interacción realizador/sujeto y, por extensión, de la relación texto/espectador. Utilizando actores para que representen una situación en la que un realizador de *cinéma vérité* entrevista implacablemente a su amiga acerca de su reciente violación dejando que el espectador crea que la película es el documental de este encuentro, *No Lies* no sólo cuestiona el *voyeurismo* latente en la realización interactiva o de observación, el poder de la cámara para extraer confesiones y la indiferencia ante las consecuencias personales y emotivas que puede provocar una filmación semejante, sino que coloca al espectador en situación de ser manipulado y traicionado, de un modo muy similar a la amiga. Sólo nos enteramos después, gracias a los títulos de crédito, de que los dos personajes son actores. Algunos se sienten engañados con esta revelación. Han dado crédito a la realidad de una representación que deberían haber tratado como una ficción, pero este abuso de confianza es precisamente lo que se busca. *No Lies* potencia de forma reflexiva nuestra aprehensión de la dinámica de confianza que provocan los documentales y de las traiciones —de sujetos y de espectadores— que hace posible esta confianza.

La modalidad reflexiva de representación hace hincapié en el encuentro entre realizador y espectador en vez de entre realizador y sujeto. Esta modalidad es la última en aparecer en escena porque es en sí misma la que tiene una actitud menos ingenua y más desconfiada con respecto a las posibilidades de comunicación y expresión que otras modalidades dan por sentadas. El acceso realista al mundo, la capacidad para ofrecer pruebas persuasivas, la posibilidad de la argumentación irrefutable, el nexo inquebrantable entre la imagen indicativa y aquello que representa, todas estas nociones resultan sospechosas. Como dice Hayden White al hablar de la ironía como un *tropo* historiográfico:

> El *tropo* de la ironía, por tanto, constituye un paradigma lingüístico de un modo de pensamiento que es radicalmente autocrítico no sólo con respecto a una caracterización determinada del mundo de la experiencia, sino también con la propia tentativa de captar de un modo adecuado la verdad de las cosas en el lenguaje. Es, en resumen, un modelo del protocolo lingüístico en el que se expresan de forma convencional el escepticismo en el pensamiento y el relativismo en la ética.[20]

En su forma más paradigmática el documental reflexivo lleva al espectador a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con el texto y de la problemática relación del texto con aquello que representa. A menudo el montaje incrementa esta sensación de conciencia, más una conciencia del mundo cinematográfico que del mundo histórico al otro lado de la ventana realista —como también hacen los planos largos cuando se prolongan más allá de la duración necesaria para su «tiempo de lectura»: el tiempo necesario para absorber su significado socialmente trascendente—. Cuando una imagen se demora acaba por dirigir la atención del espectador hacia sí misma, hacia su composición, hacia la influencia que ejerce sobre su contenido, hacia el encuadre que la rodea.

Las yuxtaposiciones inesperadas funcionan del modo descrito por los formalistas rusos, que denominaron su efecto *ostranenie*, la extrañificación de lo familiar y la familiarización de lo extraño. Se produce una colisión tal de marcos de referencia, por lo general el de representación y el referencial, que una sensación de acceso al mundo sin problemas se torna difícil y turbulenta. Las yuxtaposiciones inesperadas o las desviaciones estilísticas de las normas de un texto o de las convenciones de un género hacen que el realismo y la referencialidad resulten extraños. Pliegan la conciencia del espectador sobre sí misma de modo que entre en contacto con el trabajo del aparato cinematográfico en vez de permitirle avanzar libremente hacia el compromiso con una representación del mundo histórico.

La modalidad reflexiva pone énfasis en la duda epistemológica. Hace hincapié en la intervención deformadora del aparato cinematográfico en el proceso de representación. El conocimiento no está sólo localizado sino que se pone en

duda. El conocimiento está hipersituado, emplazado no sólo en relación a la presencia física del realizador sino también en relación con cuestiones fundamentales acerca de la naturaleza del mundo, la estructura y función del lenguaje, la autenticidad del sonido y la imagen documentales, las dificultades de verificación y el estatus de evidencia empírica en la cultura occidental.

Poto and Cabengo, de Jean-Pierre Gorin, por ejemplo, aborda en tono reflexivo la cuestión del lenguaje y la significación. Esta película combina las interacciones entre Gorin y una pareja de gemelos que supuestamente han desarrollado un lenguaje propio con una crítica reflexiva del proceso de la investigación científica y la información periodística. Al igual que Raúl Ruiz en *De grands événements et des gens ordinaires*, donde el propio director, un exiliado chileno afincado en París que habla una segunda lengua, pone en tela de juicio su función y su presencia, Gorin, un francés que vive en San Diego y habla inglés con un fuerte acento, se plantea su relación con un par de gemelos cuyo uso idiosincrásico del lenguaje los hace diferentes. Gorin combina un comentario con estilo de diario personal en *voice-over* describiendo su relación con los gemelos, escenas de él mismo interactuando con ellos acompañadas de informes en tono irónico sobre los resultados de las investigaciones científicas (hablan una variación del inglés, no un lenguaje único) y los reportajes periodísticos (los padres confían en conseguir una oferta de Hollywood, no tienen claro si aceptar o desalentar la «anomalía» de sus hijos).

¿Qué es normal? ¿Qué ancla los significantes en la lengua inglesa y el discurso? ¿Qué influencia tienen una abuela germanoparlante y una conversación cotidiana en el hogar (en la que se mezcla alemán, inglés e idiolecto en una ensalada discursiva) sobre los gemelos? ¿Qué influencia ejerce la atención que reciben? ¿Qué lengua cabría esperar de unos gemelos que comen ensalada *gemesht*, utilizan cuchillos *käse* y se llaman el uno al otro Poto y Cabengo?

Gorin hace su propia representación *gemesht* (mixta) de estas cuestiones combinando metraje de observación, relación interactiva, subtítulos e intertítulos que reproducen y parodian el vocabulario de lingüistas y periodistas, las voces de sus sujetos sobre una pantalla en negro, ampliaciones de recortes de periódicos y *cartoons*, así como un cuadro exhaustivo con dieciséis modos diferentes de decir «patata», incluyendo «Poto».

Gorin no está tan interesado en obtener una «respuesta» a la pregunta del estatus del lenguaje de los gemelos o en observar cómo afectan los medios de comunicación a la vida de esta familia (como se puede ver en *Happy Mother's Day*, de Richard Leacock, sobre los quintillizos Dion) como en meditar acerca de la naturaleza del lenguaje y la representación como fenómeno social en general. ¿Cuáles son los términos necesarios y suficientes para tener competencia lingüística? ¿Qué valida la ordenación de los significantes; qué evita que unos se deslicen sobre otros en una sucesión infinita? Y, para completar el giro reflexivo, ¿cómo puede esta película poner en duda su propio uso del lenguaje, así

como la presencia física del agente que la firma (Gorin), a la vez que intenta poner en tela de juicio la responsabilidad de la gente (padres, realizadores) con autoridad lingüística con respecto a aquellos que están a su alrededor? (Al parecer la respuesta de Gorin a la ética de la representación y a su responsabilidad con respecto a esta familia en concreto implica dedicar más tiempo que los científicos y la prensa. Una vez que la historia ha perdido interés para ellos, Gorin continúa allí para «seguir» y narrar la situación de la familia después de que sus sueños cinematográficos se vengan abajo y el padre pierda su trabajo. Como indica *An American Family*, con sus doce horas recogidas a partir de trescientas de metraje, la duración tiene un carácter indeterminado propio que en vez de resolver cuestiones éticas puede posponerlas o ampliarlas.)

Las expectativas del espectador en los documentales reflexivos difieren de sus expectativas en otras modalidades: en vez de la representación de un tema o cuestión, con atención al papel interactivo del realizador o sin ella, el espectador llega a esperar lo inesperado, cuya función no es tanto una tentativa surrealista de impresionar y soprender como una forma de devolver a la película sistemáticamente a cuestiones de su propio estatus y del documental en general. Los estribillos, si los hubiera, ya no subrayan preocupaciones temáticas ni autentifican la presencia de la cámara y el realizador en el mundo histórico, sino que hacen referencia a la construcción del propio texto. (La discusión que se prolonga entre Jill Godmilow y Mark Magill, su compañero, acerca de la eficacia de las estrategias de ésta en *Far from Poland* es un ejemplo; los planos reiterados que encuadran la imagen del documental en un monitor de vídeo y los rodean de oscuridad en *Numéro Deux* constituyen otro.) Los términos y condiciones de visionado que normalmente se dan por sentados pueden ponerse en tela de juicio, sobre todo debido a que pertenecen a la película que se está viendo en ese momento. La fenomenología de la experiencia fílmica, la metafísica del realismo y la imagen fotográfica, la epistemología, el empirismo, la construcción del sujeto individual, las tecnologías del conocimiento, la retórica y lo visible: la conciencia del espectador se fija tanto en todo lo que sostiene y apoya la tradición documental como en el mundo que está más allá. Funciona una sensación de la textualidad de la experiencia de visionado más espesa y densa. La sensación de transporte indirecto al mundo histórico vuelve sobre sus pasos siguiendo el rastro de la propia representación.

Más que la sensación de la presencia del realizador en el mundo histórico observada en el modo interactivo, el espectador experimenta una sensación de presencia del texto en su campo interpretativo. La situación que se va a experimentar y examinar ya no está situada en otra parte, delimitada y remitida por el texto documental; es la propia situación de visionado. Esta maniobra reflexiva, que ya es una tradición asentada en la ficción, donde sátira, parodia e ironía gozan de una posición destacada, es relativamente nueva en el documental. Este cuestionamiento de su propio estatus, convenciones, efectos y valores puede

representar la maduración de este género. Un mayor avance formal implica necesariamente una vuelta a formas previas, presumiblemente más ingenuas, pero con una mayor conciencia de sus limitaciones.

El documental reflexivo surge en parte de una historia de cambio formal en la que las restricciones y límites de una modalidad de presentación ofrecen el contexto para su propio derrumbamiento. Una nueva modalidad también puede surgir de una historia más directamente política cuando disminuye la eficacia de una modalidad previamente aceptada o cuando la postura que aprueba con respecto al mundo histórico ya no es adecuada. El marco institucional que rodea el documental, sin embargo, sirvió durante décadas para proteger a este género cinematográfico de las tendencias del siglo XX hacia la duda radical, la incertidumbre, el escepticismo, la ironía y el relativismo existencial que dio ímpetu al modernismo y al carroñeo más desleal del posmodernismo.

Cuando una modalidad más reflexiva de representación documental adquirió un cierto grado de prominencia durante los años setenta y ochenta (con unos pocos precursores notables como *Celoveks Kinoapparatom*), se derivó a todas luces tanto de la innovación formal como de la urgencia política. La crítica postestructuralista de los sistemas de lenguaje como agente que constituye al sujeto individual (en vez de potenciarlo); el argumento de que la representación como operación semiótica confirmaba una epistemología burguesa (y una patología *voyeurista*); la asunción de que la transformación radical requiere trabajar en el significante, en la construcción del sujeto en sí en vez de en las subjetividades y predisposiciones de un sujeto ya constituido, todo ello converge para insistir en que la representación de la realidad debe contrarrestarse con un cuestionamiento de la realidad de representación. Sólo de este modo se puede llegar a una transformación política significativa.

El problema estriba en que la transparencia y la capacidad de autorización del lenguaje, la capacidad de conocimiento del mundo visible y el poder para verlo desde una posición desinteresada de objetividad (no de patología), el supuesto de que la transformación proviene de la intervención persuasiva en los valores y creencias de sujetos individuales (no de debates acerca de la ideología del sujeto como tal) son las piedras angulares de la tradición documental. Al haber estado al abrigo del escepticismo y la duda radical durante la mayor parte de su historia, el discurso institucional de que disponían los realizadores de documentales tenía escasas herramientas a su disposición para abordar la cuestión de lo reflexivo o lo irónico y, menos incluso, para verlo como una herramienta política potencialmente más poderosa que la presentación directa y persuasiva de un argumento.

Una de las primeras consideraciones de la reflexividad en el documental fue «The Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film» de Julia Lesage.[21] Lesage no trata los documentales feministas que estudia como algo innovador desde un punto de vista formal. *Growing up Female: As Six Becomes One, The*

Woman's Film, Three Lives, Joyce at Thirty-four, Woman to Woman, Self-Health, Chris and Bernie, Like a Rose, We're Alive y *I Am Somebody* son por lo general simples en lo que a estructura narrativa se refiere y tradicionales en su dependencia de las convenciones realistas, y muestran asimismo «escasa conciencia de la flexibilidad del medio cinematográfico».[22] Su reflexividad emerge como un paralelismo. Del mismo modo que el movimiento de la mujer de los años setenta hacía hincapié en la concienciación como piedra angular para transformar lo personal en lo político, para recontextualizar lo que había parecido una experiencia puramente individual o «meramente» doméstica en la experiencia compartida de una colectividad política y un movimiento feminista, estas películas también «muestran a la mujer en la esfera privada reuniéndose para definir/redefinir sus experiencias y para elaborar una estrategia con objeto de realizar incursiones en la esfera pública».[23] Como dice Lesage:

> Una película tras otra muestran a una mujer contando su historia ante la cámara. Por lo general se trata de una mujer que lucha por llegar a un acuerdo con el mundo público... Sin embargo las historias que nos cuentan las mujeres filmadas no son sólo «retazos de experiencia». Estas historias tienen una función estética en la reorganización de las expectativas de la mujer espectadora derivadas de las narrativas patriarcales y en el inicio de una crítica de estas narrativas... La banda sonora del documental feminista suele estar constituida casi en su totalidad por la discusión intelectual, intensificada e introspectiva sobre rol y política sexual. La película pone voz a lo que el patriarcado había dicho en los medios de comunicación en nombre de las mujeres. Las nociones aceptadas acerca de las mujeres dejan paso a una efusión de deseos, contradicciones, decisiones y análisis sociales auténticos.[24]

La reflexividad, por tanto, no tiene por qué ser puramente formal; también puede ser acusadamente política.

En este caso las yuxtaposiciones inesperadas tienen lugar entre convenciones internas, iconografía y, en especial, el discurso de estas películas y la ideología dominante (masculinista o patriarcal) que funciona en el conjunto de la sociedad. En vez de dirigir la atención del espectador hacia los medios de representación, el proceso de construcción del significado, estos trabajos feministas ponen en tela de juicio nociones inamovibles de sexualidad y género, ofreciendo a las mujeres la oportunidad de dar un nombre político compartido (opresión, explotación, manipulación, autodepreciación, desvalorización...) a experiencias que previamente parecían ser personales o no tener trascendencia. (Una excepción es la película *Rape*, de JoAnn Elam, que sí dirige la atención del espectador hacia el aparato cinematográfico y el proceso de construcción del significado al mismo tiempo que, asimismo, aborda la experiencia intensamente personal y acusadamente política de la violación a través del mismo principio de estructuración de la toma de conciencia que utilizan los demás documentales.)

Estas películas, que podrían clasificarse como predominantemente expositivas, interactivas o de observación, nos recuerdan que la mayoría de los filmes tienen una naturaleza «impura», híbrida. (Las cuatro modalidades de representación en parte están basadas en formaciones discursivas, prácticas institucionales y convenciones y en parte sirven como un modelo heurístico, estableciendo alternativas más diestramente definidas de lo que se observa en la práctica.) Lo que es más, el paralelismo que Lesage observa —y opta por no identificar como reflexivo porque no dirige la atención del espectador hacia el proceso de significación o de visionado como tal— nos recuerda que la reflexividad no es sólo la operación puramente formal en que la hemos convertido hasta el momento. Las afinidades que presenta con una sensibilidad del agotamiento y una perspectiva realista, tienen que contrarrestarse con su afinidad con un proceso de compromiso político basado en el *ostranenie*, o, en términos brechtianos, en cierto modo más familiares, en la experiencia de un efecto de alienación que satisface, instruye y altera la conciencia social precisamente tal y como la describe Lesage.

El feminismo aportó las herramientas de que carecía el discurso documental. Instigó una reconceptualización radical de la subjetividad y la política que alcanzó a través de la programática de la concienciación un efecto comparable al de la reflexividad. El espectador, en especial la espectadora, se encontró con una experiencia que reexaminaba y recontextualizaba los propios rudimentos de la experiencia. Los testimonios de vidas de mujeres, que ya no estaban contenidas dentro de las mitologías masculinas de la mujer, requerían una reconsideración radical y retroactiva de categorías y conceptos fundamentales como pudiera requerir cualquier reflexividad. Si el modo reflexivo de representación sirve para extrañificar la experiencia familiar, para dirigir la atención del espectador hacia los términos y las condiciones del visionado, incluyendo la posición subjetiva que se ofrece al espectador, los documentales feministas descritos por Lesage, a pesar de su aparente falta de conciencia sobre las «flexibilidades del medio cinematográfico», logran precisamente este resultado. Y lo hacen en relación con cuestiones en las que se puede decir sin lugar a dudas que esta diferencia tiene una importancia capital.

La bipolaridad de las estrategias reflexivas —dirigiendo la atención hacia la forma en sí o hacia el «otro lado» de la ideología donde podemos localizar una dimensión utópica de modalidades alternativas de práctica material, conciencia y acción— no es exclusiva de esta modalidad. Las otras tres también pueden alinearse a favor o en contra de aspectos concretos de la ideología dominante, a favor o en contra del cambio concertado de naturaleza progresiva o regresiva. Películas expositivas como *Le sang des bêtes* o *Las Hurdes/Tierra sin pan*, películas de observación como *High School, Hospital* o *Seventeen*, películas interactivas como *In the Year of the Pig, Rosie the Riveter* o *Hard Metal's Disease* también pueden poner en tela de juicio la convención y proponer al especta-

dor modalidades de conciencia alternativas e intensificadas. En este sentido, asimismo, se pueden considerar como reflexivas desde un punto de vista político. Esta distinción, sin embargo, es quizá más acusada con la modalidad reflexiva, ya que es en ella donde resulta más evidente la cuestión fundamental de si una nueva forma, y una mayor conciencia de la forma, es una condición previa necesaria para el cambio radical.

Peter Wollen describe esta cuestión como un asunto de dos materialismos. Uno, que hace referencia a la materialidad del significante cinematográfico, se convierte en la preocupación principal de la vanguardia. El otro, que hace referencia a la materialidad de las prácticas sociales, incluyendo las del visionado y el aparato cinematográfico, pero extendiéndose mucho más allá de ellas para llegar a las formaciones discursivas y las prácticas institucionales que caracterizan una sociedad determinada, se convierte en la preocupación central de un cine político y brechtiano.[25] Desde una ontología preocupada por la capacidad de la imagen indicativa para capturar algo de la esencia de las cosas hasta una ontología que hace referencia a la esencia del cine en sí, y desde un materialismo preocupado por el conjunto de las relaciones sociales hasta un materialismo del significante, despojado de su carga semántica y sin hacer referencia más allá de sí mismo, entre estos dos polos oscilan los debates acerca de la eficacia política. Wollen compara a Brakhage, el visionario romántico que intenta cambiar la manera en que vemos de modos fundamentales, con Brecht, el artista socialista que intenta cambiar cómo *vivimos* más allá del teatro:

> Para Brecht, claro está, la cuestión del efecto *Verfremdung* no era la ruptura de la implicación y la empatía del espectador sólo con objeto de dirigir su atención hacia el artificio del arte, un modelo centrado en el arte, sino también con objeto de demostrar el funcionamiento de la sociedad, una realidad oscurecida por normas habituales de percepción, por modos habituales de identificación con «problemas humanos»... La realización puede ser un proyecto de significado con horizontes más allá de sí misma, en el ruedo general de la ideología. Al mismo tiempo puede evitar los escollos del ilusionismo, de ser meramente un sustituto de un mundo, parasitario de la ideología, que reproduce como realidad. Lo imaginario debe ser des-aprendido; el material debe ser semiotizado. Empezamos a ver que el problema del materialismo es inseparable del problema de la significación, que empieza con el problema del material en la significación y el material de la significación, del modo en que este material desempeña el papel dual de sustrato y significante.[26]

Dana Polan defiende una idea similar en su comparación de un filme de dibujos animados del pato Lucas, *Duck Amuck*, con el teatro de Brecht.[27] *Duck Amuck* es extraordinariamente reflexivo, pero de un modo limitado: los peligros y riesgos que corre Lucas resultan ser obra de su animador, pero al final descu-

brimos que éste no es sino Bugs Bunny. Como arguye Polan, aunque este bucle reflexivo va más allá de una conciencia intensificada de la técnica de animación y del tipo de introspección habitual en las formas cómicas, se mantiene notablemente distanciado de las condiciones materiales que se enfrentan al espectador como actor social: «Esta película abre un espacio formal y no un espacio político en la conciencia del espectador. *Duck Amuck* se cierra sobre sí mismo, la ficción lleva hacia la ficción y surge de ésta, el texto se convierte en un bucle que se zafa del análisis social. Se trata del proyecto de todo arte no político, realista o autorreflexivo».[28]

Lo que le falta a *Duck Amuck* es precisamente lo que ofrecía Brecht: una posición política, no sólo *en* la obra, sino *para* el espectador. Polan afirma:

> Para Brecht la toma de postura del sujeto espectador surge de una toma de postura en la obra —la obra de arte política representa una diferencia entre cómo son las cosas y cómo podrían ser—... Para evitar el nuevo mundo de posibilidad que aparece únicamente como ruido, la obra de arte también debe hacer uso del viejo mundo en calidad de estándar. El significado, y su corporeización en la acción, proviene de las diferencias entre las dos visiones del mundo. El arte político se distancia del mundo. Pero lo hace contraponiendo nuestras conexiones con dicho mundo.[29]

La reflexividad y la concienciación van de la mano porque a través de una conciencia de la forma y la estructura y de sus efectos determinantes se pueden crear nuevas formas y estructuras, no sólo en teoría, o estéticamente, sino en la práctica, socialmente. Lo que es no tiene por qué ser. Lo reconocido e incuestionable de las restricciones ideológicas puede yuxtaponerse con posiciones alternativas y subjetividades, afinidades y relaciones de producción, precisamente tal y como lo ha hecho el documental feminista. Como concepto político, la reflexividad se basa en la materialidad de la representación que dirige, o devuelve, al espectador más allá del texto, hacia esas prácticas materiales que constituyen el estado.

Al igual que la poesía, las estrategias reflexivas eliminan las incrustaciones de la costumbre. La reflexividad política elimina las incrustaciones ideológicas que apoyan un orden social determinado, en particular aquellas prácticas, experimentadas en la vida cotidiana, que giran en torno a la significación y lo discursivo. Un bucle reflexivo demasiado estrecho expulsa de su interior este crucial elemento social. En vez de erigirse en el objeto de la reflexividad lo que se puede representar a través del realismo (la experiencia vivida), lo constituye la cuestión del realismo en sí, o de la representación (la estructura formal). Al igual que el esquema desarrollado en *Metahistory* de Hayden White, este enfoque es esencialmente formalista, ya que propone categorías cuyas relaciones se establecen principalmente con los textos en vez de entre los textos y sus lectores o espectadores. Para buscar el cambio en cualquier nivel diferente al del sig-

nificante, el materialismo de la forma y la construcción del sujeto burgués hace falta una especie de conciencia dialéctica o dividida. Debemos prestar atención a la reflexividad formal, ya que el contenido de la forma, en palabras de Hayden White, es en efecto decisivo, pero también debemos prestar atención a la reflexividad política, ya que la forma del contenido es igualmente decisiva. Si la credulidad y el escepticismo marcan la oscilación habitual del espectador en relación con las afirmaciones de un texto, ya sea de ficción o documental, la forma equivalente de compromiso crítico requiere recelo y revelación, atención al funcionamiento de la ideología, sea cual fuese la modalidad de representación utilizada, y atención a la dimensión utópica que significa lo que podría o debería ser.[30]

En *Women and Film: Both Sides of the Camera*, E. Ann Kaplan aborda directamente la cuestión del realismo en relación con un cine feminista, continuando de este modo las ideas propuestas por Julia Lesage. Esta autora arguye que los usos del realismo tienen tanta importancia como la cuestión del realismo como tal. Afirma que un estudio del cine documental no puede ni *tan sólo empezar sin sopesar la relación entre texto e ideología, es decir,* la política del texto como construcción formal. Esto, a su vez, establece la importancia de evaluar el efecto de las convenciones realistas sobre el espectador en vez de confiar en el realismo como un estilo intrínsecamente apropiado. *Joyce at Thirty-four* y *Janie's Janie* se toman como ejemplos de películas que adoptan una forma realista, basada en gran medida en la entrevista, y sucumben a limitaciones similares en lo que respecta al uso de las narrativas de optimismo (los personajes van camino hacia algo mejor como resultado de los principios de estructuración de la película); una confianza ingenua en que los retratos de Joyce y Janie captan sus «auténticas» personalidades en vez de construcciones particulares de estas mujeres; un rechazo a dirigir la atención del espectador hacia sí mismas como películas, evitando poner en entredicho algunas de las costumbres de visionado habituales; y el supuesto de que, en lo más profundo del comportamiento humano, hay un ser unificado y coherente que constituye el origen tanto del cambio personal como del cambio social.[31]

Esta crítica podría aplicarse prácticamente a cualquier documental realista, formalmente reflexivo o no. Deja de lado otras cuestiones que según afirma Kaplan son igualmente vitales. Examinando estas dos películas más de cerca, Kaplan argumenta que *Janie's Janie* escapa del individualismo burgués que encierra *Joyce at Thirty-four*. Janie aborda su propia idea de sí misma como Otra en relación con su padre y su marido, no como una cuestión meramente personal, sino como una función del orden simbólico de los elementos bajo el patriarcado. Y, al igual que *The Woman's Film, Growing Up Female, Rosie the Riveter, A Song of Air* y otras obras feministas, *Janie's Janie* también quebranta las normas iconográficas de representación sexual en el cine ofreciendo un retrato de

una mujer de clase obrera que no puede incluirse dentro de las estrategias de condescendencia, caridad o victimología.[32] Las formas familiares de representación se tornan extrañas, de un modo que no es estrictamente formalista aunque sí igualmente reflexivo.

En un momento dado Kaplan, a diferencia de la sugerencia de Polan de que las visiones alternativas tienen que contraponerse a las dominantes, aboga por el abandono de los «codigos realistas vigentes... para desafiar las expectativas y suposiciones del público acerca de la vida».[33] Pero a medida que se desarrolla su argumentación, esta autora se acerca a una posición más dialéctica en la que hay que mostrar reservas ante cualquier asunción demasiado amplia acerca de generalidades como el realismo o el aparato cinematográfico. Kaplan sugiere, como demuestra su comparación de estos dos documentales, que «las mismas prácticas de significación realista se pueden utilizar con fines diferentes... El realismo, tomado sencillamente como un estilo cinematográfico que se puede usar en géneros diferentes (es decir, documental o ficción), no insiste en ninguna relación especial con la formación social».[34]

Lo que constituye la prueba de fuego para la reflexividad política es la forma específica de la representación, la medida en que no refuerza categorías de conciencia, estructuras de sentimiento, formas de visión ya existentes; el grado en que rechaza una sensación narrativa de clausura y totalidad. Todas las representaciones distancian la realidad y la sitúan dentro de un marco que, utilizando el término de Metz, «irrealiza» lo real (está en un marco, en un tiempo y espacio diferentes de lo que se representa).[35] Algunas, sin embargo, intentan sustituir la realidad por ellas mismas, dar una *impresión* absoluta de realidad. Otras quieren mantener su distancia, para recordarnos no sólo su estatus de texto, discurso, narrativa o arte, sino también la necesidad de ir más allá del texto si también nosotros tenemos intención de comprometernos con el mundo que un texto sólo puede representar.

Estrategias reflexivas

Diferentes autores quieren decir cosas distintas con la palabra reflexividad. Una de las principales cuestiones a este respecto es la diferenciación entre las dimensiones formales y políticas de la reflexividad. No se trata de alternativas sino de modos diferentes de conjugar, y visionar, una serie determinada de operaciones. En los términos aquí descritos el mismo recurso (la referencia al espacio de la imagen fuera de la pantalla o el reconocimiento de la presencia y el poder del realizador, por ejemplo) empezará como una operación formal que quebranta normas, altera convenciones y capta la atención del espectador. En ciertas circunstancias también será políticamente reflexivo, dirigiendo nuestra atención hacia las relaciones de poder y jerarquía entre el texto y el mundo. Esta

diferencia y algunas de las clases de operación formal se pueden resumir del siguiente modo:

1. Reflexividad política. Esta forma de reflexividad opera principalmente en la conciencia del espectador, «intensificándola» en la lengua vernácula de la política progresiva, descentrándola en una política althusseriana con objeto de alcanzar un riguroso conocimiento de lo común. Tanto el término portugués *conscientização* como el castellano *concienciación* hacen hincapié en una referencia a una conciencia social o colectiva en vez de a la peregrinación personal y su topografía concomitante de un ser mejorado o superior que a veces implica el término inglés *consciousness-raising*. Aquí se hace referencia a esa forma más amplia de conciencia situada en un contexto social. Cada tipo de reflexividad formal puede tener un efecto político. Depende de cómo funciona sobre un espectador o público determinado. Este efecto se puede dar con obras cuya importancia está principalmente localizada en el nivel del contenido, como indican *The Womañ's Film* y *Janie's Janie*, con sus afinidades con la política de agitación y propaganda, pero también se puede dar en relación con la forma, como demuestra la serie *Ways of Seeing* con sus yuxtaposiciones y recontextualizaciones radicales de la tradición occidental de la pintura al óleo.

2. Reflexividad formal. Estas técnicas de reflexividad pueden subdividirse en otras categorías. Al estudiarlas tenemos más interés en identificar el dispositivo formal que entra en juego que el efecto político que puede lograr. Al mismo tiempo, hay que señalar que un efecto político no queda garantizado por un dispositivo o estrategia política determinada, ni tampoco depende de un solo tipo de procedimiento formal.

Tanto *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock como *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea utilizan recursos formales para generar una conciencia reflexiva de la similitud entre cine y *voyeurismo* (ambos protagonistas disfrutan mirando a otros con prismáticos; ambos construyen narrativas a partir de lo que ven que implican temas de impotencia y deseo; ambos personajes están aislados de su ambiente social por cuestiones de profesión o clase). La reflexividad de *La ventana indiscreta* se mantiene esencialmente formal, siendo su dimensión política un subtexto reprimido (de la ambivalencia del hombre frente a la mujer, de la patología latente del *voyeurismo* y el fetichismo) que puede pasar desapercibido a la mayor parte de los espectadores. La reflexividad de *Memorias del subdesarrollo* opera de un modo más evidente con el objetivo de situar lo remoto del personaje en un contexto social. Este contexto sugiere una conciencia intensificada de los fundamentos patriarcales y de clase como explicación de la ambivalencia con respecto a las mujeres y el recurso del placer a distancia.

A. Reflexividad estilística. Aquí podemos agrupar las estrategias que quebrantan convenciones aceptadas. Este tipo de textos introducen fisuras, inversiones y giros inesperados que dirigen nuestra atención hacia el trabajo del estilo como tal y colocan las obsesiones del ilusionismo entre paréntesis. Los estilos expresionistas pertenecen frecuentemente a esta clase. El comentario a múltiples voces en *Naked Spaces* de Trinh Minh-ha da al traste con nuestras suposiciones acerca de la orientación normativa que suele ofrecer el comentario. Las desviaciones de las normas internas establecidas por un texto también entran en este apartado. (La reiteración de momentos surrealistas en *Le sang des bêtes* —como las cabezas de ovejas que se lanzan a la esquina de una habitación o el largo *travelling* siguiendo una fila de cadáveres de animales que aún tienen contracciones— funciona de este modo, elaborando un movimiento de contrapunto al tono perfectamente neutro del comentarista.)

Una variante extrema serían, en primer lugar, los estilos documentales que dirigen la atención del espectador hacia sus propios patrones de un modo tan constante que se convierten en una modalidad poética o ensayística de representación, perdiendo su nexo con un referente histórico en favor de puntos de atención de generación más interna como el color, la tonalidad, la composición, la profundidad de campo, el ritmo o las sensibilidades y percepciones personalizadas del autor. (Documentales como *The Nuer, Rain, Naked Spaces, Listen to Britain, Industrial Britain, Glass, Louisiana Story, N.Y., N.Y., Lettre de Sibérie, Dimanche à Pékin, Poto and Cabengo* y *A Divided World* muestran indicios del espectro de trabajo en una vena poética o ensayística.)

El otro extremo serían las obras que ofrecen un metacomentario sobre el método y el procedimiento mientras que continúan dentro de una sensibilidad realista — en contraste con la sensibilidad poética—. *De grands événements et des gens ordinaires* de Raúl Ruiz pertenece a este tipo de película, con su referencia a planos que «podrían» ser adecuados para un documental, a los objetos heterogéneos reunidos en una exposición clásica y a su tentativa de situar al propio Ruiz como exiliado y ajeno a los sucesos en cuya narración está inmerso. *The Ax Fight* es otro ejemplo, que reconoce la presencia de la cámara y los testigos etnográficos de la violenta confrontación que registra, se basa en teorías y explicaciones antropológicas para dar razón del mismo y concluye con una reconstrucción similar a la narrativa de los sucesos que inicialmente había registrado de un modo más fortuito y rudimentario. De un modo más oblicuo, películas como *No Lies, David Holzman's Diary y Chronique d'un été* producen, a través de su estructura, un metacomentario crítico sobre las circunstancias de su realización, incitándonos a sopesar la ética y la política de la representación de las vidas de otras personas en textos que no son suyos.[36]

De un modo similar a la reflexividad interactiva (más adelante), la reflexividad estilística depende del conocimiento previo por parte del espectador de la convención documental. Una convención que ha sido objeto de considerable re-

flexión es la objetividad. La introducción de los elementos subjetivos de, por ejemplo, expresividad y carácter estilísticos pueden plantear cuestiones básicas acerca de la naturaleza de la certidumbre, la variabilidad de la interpretación factual y la actitud del realizador en relación con su material. *The Thin Blue Line* de Errol Morris constituye un perfecto ejemplo con sus recreaciones sumamente subjetivizadas de los sucesos y sus imágenes icónicamente sugestivas de máquinas de escribir y armas. Al igual que Peter Watkins y Raúl Ruiz, Morris opta por presentar lo que podría haber sido (en modo condicional) en vez de lo que fue. El tono de Morris en sí también puede parecer distante de la sinceridad, normalmente escrupulosa, del reportero de investigación que quiere ser creído; Morris (como autor, no como persona) puede ser considerado como alguien más interesado en el efecto irónico o reflexivo que en asegurarse de que se haga justicia.

El uso de recursos estilísticos para lograr un efecto reflexivo corre el riesgo de manipular a los actores sociales con un efecto textual en vez de provocar una consideración reflexiva sobre el modo en que se construyen los textos. Cuando el realizador se pone en el centro del escenario —como en *Roger and Me*, de Michael Moore o, en menor grado, en *Not a Love Story*, de Bonnie Klein— el riesgo reside en que otros personajes puedan quedar encasillados en los espacios narrativos reservados a donantes, ayudantes y malvados. Los actores sociales (la gente) quedarán subordinados a la trayectoria narrativa del realizador como protagonista. A medida que el realizador se aleja de una modalidad a modo de diario personal o de una modalidad participativa de representación de sí mismo como uno entre otros y se acerca al héroe o protagonista del drama —su centro y fuerza de propulsión— mayor se hace este riesgo. Bonnie Klein, por ejemplo, conserva el papel de periodista de investigación a pesar de que la película está adornada con una narrativa espiritual de redención a través de la adversidad y la tribulación personales; mientras que Michael Moore interpreta abierta, aunque también irónicamente, el papel de héroe y vencedor.

Roger and Me, objeto de numerosas alabanzas por su ataque contra la indiferencia de General Motors con respecto a los sufrimientos individuales que provoca, reduce a la mayoría de la gente que presenta a víctimas o incautos. Con objeto de contar la historia de su enfrentamiento con el esquivo director ejecutivo de General Motors, Roger Smith, Michael Moore retrata a los demás como personajes inútiles, indiferentes o ignorantes en contraste con la persona heroica y decidida, aunque en cierto modo insignificante, por él creada. Su retrato de un *sheriff* encargado de desahuciar a la gente que no ha pagado el alquiler es más vívido y atractivo que su retrato de la gente desalojada. (Al igual que Moore, el *sheriff* también actúa, aunque de un modo equivocado.) El uso que hace Moore de la ironía y la sátira hace que resulte difícil estar seguro de si quería ser tan crítico con los desempleados como lo es con General Motors, pero como personaje, «Michael Moore» parece tan distante de los trabajadores de la indus-

tria del automóvil (de los cuales conocemos a muy pocos), ahora redundantes, como del inaccesible Roger Smith.

En *Roses in December*, Ana Carringan conserva el papel de una investigadora casi siempre invisible. Su reflexividad estilística se centra más intensamente en torno a la representación de otras personas que no sean la realizadora/reportera. *Roses in December* emplea muchas estrategias narrativas, que van desde reconstrucciones imaginarias a iluminación cálida en ciertas entrevistas (lo que evidentemente no es el resultado de la luz disponible sino de la iluminación para conseguir este efecto), pero evita el riesgo de la manipulación minimizando la función narrativa de la realizadora como personaje. Este texto hace hincapié en la investigación biográfica, aunque en un registro más plenamente subjetivo, de su sujeto histórico, Jean Donovan. La investigadora se desvanece ante las impresiones que descubre el proceso. No hace falta que los individuos desempeñen funciones narrativas en relación a un realizador como protagonista central.

Cuando se exige a los actores sociales que adopten funciones narrativas como la de donante o ayudante, el resultado tiene su mayor efecto reflexivo cuando prevalecen las dimensiones subjetivas. Es decir, los individuos revelan cualidades significativas acerca de sí mismos mientras que sirven ostensiblemente de ayudantes al papel central del realizador (lo que suele implicar una búsqueda de conocimiento o el enderezamiento de un entuerto). Ni en *Hotel Terminus* de Marcel Ophuls ni en *Shoah* de Claude Lanzman queda restringida la complejidad de las vidas individuales al verse limitadas a papeles narrativos. Los personajes, al dar testimonio, lo hacen respecto de su propia complejidad y subjetividad multidimensional. Los objetivos más limitados de Michael Moore o Ross McElwee en *Sherman's March* (salvar a la comunidad, encontrar una compañera —roles clásicos de los héroes de ficción—) mitigan esta sensación de complejidad. La resolución estructural de estas clásicas narrativas de búsqueda requiere un grado de subordinación, y reducción, en la representación de otros relacionados con el héroe que la clásica búsqueda de conocimiento del documental no requiere necesariamente. *Daughter Rite*, al igual que *No Lies*, recurre a una reconstrucción completamente ficticia, pero estructura las interacciones entre las dos hijas que se reflejan en su relación con la madre de acuerdo con las convenciones del documental. Esto ofrece otro modo de evitar los riesgos de representación errónea, o abuso, que corren las estrategias poética y narrativa. *Daughter Rite* recupera asimismo lo que pierde en autenticidad histórica en la atención reflexiva que dirige hacia las propias convenciones documentales de autentificación.

B. Reflexividad desconstructiva. En este caso el objetivo consiste en alterar o rebatir los códigos o convenciones dominantes en la representación documental, dirigiendo la atención del espectador de este modo a su convencionalismo. No se hace tanto hincapié en los efectos del estilo como en los de la estructura, y aunque pueden intervenir estrategias estilísticas, el efecto principal

consiste en una intensificación de la conciencia de lo que previamente había parecido natural o se había dado por supuesto. *Tierra sin pan* fue uno de los primeros filmes de este tipo, pero en 1932 el poder de la película de viajes convencional estaba lo bastante asentado como para que algunos críticos y, presumiblemente, parte del público rechazasen la banda sonora musical y el comentario extrañamente disyuntivo como obra de un distribuidor insulso y no de su autor, Buñuel.[37] Trabajos más recientes como *Sans soleil* de Chris Marker, *De grands événements et des gens ordinaires* de Raúl Ruiz y *Reassemblage* de Trinh T. Minh-ha desconstruyen con éxito muchas de las convenciones de la objetividad en el documental, destacando en tono reflexivo la naturaleza condicional de cualquier imagen y la imposibilidad de llegar a una verdad indiscutible.[38] En la antropología escrita, hay quien ha otorgado un estatus preferencial a las formas heteroglósicas o dialogísticas de escritura en las que no prevalece un punto de vista concreto del autor, donde nativo, informante y etnógrafo tienen un estatus semejante dentro del texto y sus comentarios están organizados sin seguir la jerarquía habitual de poder explicativo ascendente.[39] La emergencia de obras de este tipo en el documental aún no resulta evidente, aunque películas como *First Contact, Surname Viet Given Name Nam, Wedding Camels* y *Far from Poland* encuentran modos de desconstruir o desplazar algunas de las jerarquías habituales de conocimiento y poder en la representación intercultural.

C. Interactividad. Toda esta modalidad de representación documental posee el potencial para ejercer un efecto de concienciación, dirigiendo nuestra atención hacia la excentricidad de filmar sucesos en los que el realizador no aparece por ninguna parte e incitándonos a reconocer la naturaleza de la representación documental. La interactividad puede funcionar de un modo reflexivo para concienciarnos de las contingencias del momento, la fuerza de configuración del proyecto de representación en sí y las modificaciones de acción y comportamiento que puede producir. Tanto *Hard Metal's Disease* como *Chronique d'un été* consiguen este efecto, como también lo hace *No Lies*, en un registro en cierto modo diferente (ya que los acontecimientos se elaboraron específicamente para probar esta cuestión).[40] En *Poto and Cabengo*, los apartes al espectador en tono de diario personal de Jean-Pierre Gorin, en inglés pero con un acento francés considerable, y su interacción con los gemelos de San Diego (Poto y Cabengo) que al parecer han inventado un lenguaje propio, con resonancias germánicas, generan una intensificación de la conciencia del modo en que el discurso construye la subjetividad además de expresarla.

D. Ironía. Las representaciones irónicas tienen inevitablemente la apariencia de falta de sinceridad, ya que lo que se dice abiertamente no es lo que en realidad se quiere decir. El ironista dice una cosa pero quiere decir lo contrario. Lo irónico suele estar imbuido de una clara conciencia de la tradición; está aquejado de un exceso de conocimiento y una deficiencia de inventiva, en especial en su fase posmoderna. Como tono o actitud, la ironía aparece des-

pués del romance, la tragedia y la comedia; las lleva al límite; mina su solidez y sobriedad.[41]

La ironía plantea una cuestión incisiva acerca de la propia actitud del autor con respecto a su tema. Sigue siendo un fenómeno relativamente poco común en el documental, una de las pocas formaciones discursivas o prácticas institucionales de nuestra cultura que han esquivado una buena parte del ímpetu del modernismo, la reflexividad y la ironía en general. Sin embargo, se deja ver en *The Thin Blue Line*, *De grands événements et des gens ordinaries*, *Roger and Me*, *Le joli mai*, *Les maîtres fous*, *Les racquetteurs* y *Lonely Boy*, entre otros, pero rara vez como una operación prolongada y radicalmente reflexiva. A menudo, como en *Lonely Boy* o *The Thin Blue Line*, este potencial irónico parece estar alineado más específicamente con una tendencia del todo localizada hacia la objetividad o el escepticismo, cuando el realizador quiere indicar distanciamiento de personajes específicos pero no necesariamente de los procedimientos de representación del documental.

De grands événements et des gens ordinaires de Raúl Ruiz representa un punto de vista irónico tan minucioso como el que más en su cuestionamiento de la forma documental. Ruiz, sin embargo, no se contenta con un relativismo distanciado. Por el contrario su ironía deriva de su propio estatus de exiliado chileno que trabaja en París, donde el Tercer Mundo funciona como una ausencia de estructuración en relación con el tema inmediato de las elecciones nacionales francesas.[42]

Ruiz sugiere que las categorías de percepción irónicas requieren un distanciamiento de una escena local o un marco de referencia restringido. Para que sea políticamente reflexiva esta ironía debe reacoplarse a una perspectiva más amplia. En relación con una escena más amplia o un marco más general la ironía reaparece como una conciencia reflexiva del precio y los inconvenientes de la distancia (como también podemos ver en la película de ficción de Solás, *Lucía* [Lucía, 1968]).[43] Como explica el comentario en *voice-over* de Ruiz cerca del final de la película, mientras vemos unas imágenes genéricas, con mucho grano y un alto contraste, de gente del Tercer Mundo:

> El documental del futuro debe mostrar la pobreza en países que aún conocen la felicidad y la libertad. Debemos mostrar la tristeza de aquellos países con riqueza y libertad para que podamos sentirnos felices o tristes. Debe mostrar los ataques a la libertad en países que están emergiendo de la pobreza pagando incluso el precio de la inocencia y la felicidad. De este modo el documental del futuro repetirá interminablemente estas tres verdades:
>
> Mientras haya pobreza, todavía podremos ser ricos.
> Mientras haya tristeza, todavía podremos ser felices.
> Mientras haya cárceles, todavía podremos ser libres.[44]

E. Parodia y sátira. La parodia puede provocar la toma de conciencia de un estilo, género o movimiento que previamente se daba por supuesto; la sátira es un recurso para intensificar la conciencia de una actitud social, valor o situación problemáticos. Estas formas están en cierto modo infradesarrolladas en el documental, donde el predominio de los discursos de sobriedad y un sentido calvinista del deber han atenuado su estatus, sobre todo en los países de habla inglesa. Tienen, sin embargo, una cierta tradición como subgénero de la crítica social. *Sixteen in Webster Groves* y *Millhouse* son sátiras de los adolescentes de clase media-alta y de Richard M. (Milhous) Nixon, por ejemplo, mientras que *Cane Toads: An Unnatural History* y *Quebec, USA* son parodias de los documentales sobre naturaleza y turismo respectivamente. *Poto and Cabengo* incluye momentos de sátira despiadada contra los científicos behavioristas que estudian e intentan explicar las habilidades lingüísticas de estos gemelos en un vacío social, estrictamente en relación con articulaciones grabadas y sus análisis etimológicos. Películas como *The Most* y *The Selling of the Pentagon* utilizan a sus sujetos (Hugh Hefner y el complejo militar-industrial, respectivamente) como foco para la sátira incorporando actividades aparentemente naturales para los sujetos pero no para el público. Este tipo de sátira tiende a estar limitada a momentos específicos en vez de a un punto de vista global. El miedo a que se le considere a uno «injusto» con su tema es una fuerte limitación. (Películas como *Thy Kingdom Come* y *Where the Heart Roams* de George Csicery, sobre el fundamentalismo religioso y la literatura romántica femenina, respectivamente, incluyen este tipo de momentos satíricos pero procuran evitar una sátira generalizada para no causar un efecto de alienación en vez de informar.)

Aunque la ironía puede ser un arma efectiva tanto para la parodia como para la sátira, es raro que haya una parodia o sátira irónica como tal, ya que esto pondría en entredicho la forma de la parodia o la sátira en vez de aceptar dichas formas como modos convenientes y apropiados para criticar los modos ajenos. (El ironista tiene una postura crítica consigo mismo que el parodista o el satirista probablemente no adoptará.) Fredric Jameson habla del *pastiche* como del *post-mortem* de la parodia, en la que se evita un juicio normativo acerca de estilos previos en favor de un préstamo sin afecto, una nostalgia que no venera ni desprecia lo que recupera.[45] El uso de metraje de películas de ficción del periodo con objeto de ofrecer un referente histórico para las cuestiones que se abordan en *The Thin Blue Line* o *The Making of a Legend: Gone With the Wind* (sobre la filmación de *Lo que el viento se llevó* [Gone With the Wind, 1939]) se acerca más al *pastiche* que a la parodia o la sátira (las secuencias pertenecen a películas de gángsters de serie B y a dramas de finales de los años treinta respectivamente): estas secuencias presentan estilos de ficción asociados con una era pasada para evocar dicho periodo como si el estilo de ficción fuera ahora un hecho histórico, aunque un hecho histórico que seguimos disfrutando con una cierta nostalgia. Esto reporta los beneficios tanto de la documentación histórica como

del placer narrativo sin poner en entredicho necesariamente ninguno de los dos. La reflexividad política impulsa la parodia y la sátira más allá del *pastiche* con su nostalgia tranquilizadora o su cómoda iconoclastia. Lleva estas formas a un ruedo en el que, sujetas a la recepción de un público, hacen algo más que ridiculizar o perturbar una convención aceptada. La concienciación va más allá de la experiencia inmediata del texto llegando hasta la praxis social, que resulta más concebible gracias a su representación documental.

3. Axiografía: el espacio ético en el documental

Erótica/ética

Laura Mulvey defiende que un enfoque del cine desde la perspectiva de las ciencias sociales —ya sea un análisis estadístico de planos, entrevistas con miembros del público, estudios económicos de la industria o psicología cognitiva— no puede desentrañar las dimensiones afectivas de la narrativa. La psicodinámica de la mirada elude esta clase de categorías y conceptos. Tanto el placer escopofílico de ver un objeto de deseo como el placer identificativo de ver a otro que sirve como modelo para uno mismo requieren una forma de análisis diferente: «Ambos tienen objetivos ajenos a la realidad perceptiva, creando el concepto metaforizado y erotizado del mundo que forma la percepción del sujeto y se mofa de la objetividad empírica».[1]

La preocupación de Mulvey por la erotización de la mirada y la jerarquía de géneros que impone la narrativa clásica (de Hollywood) no puede traducirse directamente a los términos y condiciones de la producción documental. (Aunque difícilmente es ajena a los mismos.) El discurso institucional del documental no la apoya, la estructura de los textos documentales no la recompensa y las expectativas del público no giran en torno a ella. *Voyeurismo*, fetichismo y narcisismo están presentes pero rara vez ocupan el lugar central de que disfrutan en la narrativa clásica.

La diferencia a este respecto entre la ficción y el documental es parecida a la diferencia entre la erótica y la ética, una diferencia que sigue marcando el movimiento de lo ideológico a través de lo estético. La disección feminista y psicoanalítica de la erótica hollywoodiense llevada a cabo por Mulvey —el coste del placer estético dentro de la economía de dicho sistema— podría tener su paralelo en una disección de la ética del documental —el coste de la epistefilia, o ansia de conocimiento, dentro de la economía de este sistema—. En ambos casos la intersección de la ideología —los diferentes modos en que se hacen proposiciones en referencia a la relación del espectador con el mundo que implican relaciones metafóricas, jerárquicas y hegemónicas— con las estructuras formales del texto sirve como punto focal para el análisis.

Sopesemos este comentario de Mulvey: «Explotando la tensión entre el cine como forma de control de la dimensión del tiempo (montaje, narrativa) y el cine como forma de control de la dimensión del espacio (cambios de distancia, montaje), los códigos cinematográficos crean una mirada, un mundo y un objeto, produciendo de este modo una ilusión hecha a la medida del deseo».[2] ¿No podríamos reescribir este comentario con el documental en mente? Explotando la tensión entre el cine como forma de control del tiempo (exposición, narrativa) y el cine como forma de control de la dimensión del espacio (cambios de distancia, lugar, perspectiva), los códigos cinematográficos crean una mirada dirigida hacia el mundo histórico y un objeto (el ansia y la promesa de conocimiento), produciendo de este modo una argumentación hecha a la medida ética, política e ideológica.

El lugar del realizador

Un modo de seguir investigando este cambio en la problemática de la narrativa al documental sería abordar las cualidades específicas de la mirada documental y su objeto de deseo: el mundo que descubre. Lo que podríamos denominar axiografía pasa a un primer plano. Este neologismo deriva de la axiología, el estudio de los valores (ética, estética, religión, etcétera), con «particular referencia al modo en que pueden conocerse o experimentarse» (*Webster's Third International*). La axiografía trataría la cuestión de cómo llegan a conocerse y experimentarse los valores, en particular una ética de la representación, en relación con el espacio. En vez de enfrentarnos con el espacio ficticio de la narrativa y con cuestiones de estilo, lo hacemos con el espacio axiográfico del documental y con cuestiones de ética. ¿Cómo sitúan al realizador con respecto al mundo histórico las representaciones visuales de la cámara?[3] El mundo que vemos es el mundo histórico del que el realizador es parte tangible. La presencia (y ausencia) del realizador en la imagen, en el espacio fuera de la pantalla, en los pliegues acústicos de la voz dentro y fuera de campo, en los intertítu-

los y los gráficos constituye una ética, y una política, de importancia considerable para el espectador. La axiografía se extiende a esos temas clásicos de debate ético —la naturaleza del consentimiento; los derechos de propiedad de las imágenes grabadas; el derecho a saber frente al derecho a la intimidad; las responsabilidades del realizador con respecto a su tema y su público, o su jefe; los códigos de conducta y las complejidades del recurso legal— para incluir las implicaciones éticas que transmite la propia representación de tiempo y espacio.

La subjetividad del espectador del documental cambia según predomine una política de la representación sexual o de la representación espacial. La indulgencia de la fantasía queda bloqueada en cierto grado no sólo por la invocación de un ansia de conocimiento, sino por una conciencia de que las opciones ofrecidas tienen su origen en el encuentro entre actores sociales a ambos lados de la lente. La relación del espectador con respecto a la imagen, por tanto, está invadida por una conciencia de la política y la ética de la mirada. Existe un nexo indicativo entre la imagen y la ética que la produce. La imagen no sólo ofrece pruebas en beneficio de una argumentación sino que ofrece testimonio de la política y la ética de su creador. El sello de la visión de una persona sobre la faz del mundo requiere una hermenéutica de la interpretación ética tanto o más que una hermenéutica de la interpretación erótica.

La axiografía, por tanto, es una tentativa de explorar la implantación de valores en la configuración del espacio, en la constitución de una mirada y en la relación entre el observador y el observado. Es análoga, en cierto modo como un movimiento de resistencia, al discurso institucional, más pragmático, centrado en la cámara y el acto de filmación como momento crucial en la práctica global de la realización documental (a pesar de los argumentos acerca de la falta de control sobre lo que pasa frente a la cámara). La axiografía nos pide que examinemos cómo la mirada de la cámara documental adquiere cualidades características y plantea cuestiones concretas sobre política, ética e ideología en términos de espacio.

Puesto que el documental no aborda el espacio ficticio de la narrativa clásica sino un espacio historiográfico, prevalece la premisa y asunción de que lo que ocurrió frente a la cámara no se representó en su totalidad pensando en la cámara. Habría existido, los acontecimientos se habrían desarrollado, las actores sociales habrían vivido y se habrían representado a sí mismos en la vida cotidiana con independencia de la presencia de la cámara.

Aunque esta afirmación esté sujeta a frecuentes modificaciones y subversiones, sirve como premisa básica, como un punto de partida que el espectador documental dará por sentado hasta que se pruebe lo contrario. Para los científicos, lo que se denomina «metraje en bruto» o simple celuloide puede ser de gran valor. Aunque no está montado ni organizado en una forma de sistema textual más elaborada, sigue comunicando información significativa acerca del mundo, como las interacciones proxémicas en las que se centra *Microcultural Incidents*

in Ten Zoos. En la ficción, sin embargo, las primeras pruebas tienen escaso valor en comparación. Las tomas descartadas suelen acabar en el suelo de la sala de montaje. Sólo adquieren importancia intrínseca si hay un error significativo (una toma falsa que resulte cómica) o tiene lugar un proceso revelador. En este caso, la porción de celuloide pasa de ser una significante flotando en el limbo discursivo a convertirse en un documento histórico de lo que ocurrió frente a la cámara sin que se hiciera necesariamente para la cámara. Algunos ejemplos incluirían el metraje similar a las tomas falsas televisivas, que se ha convertido en un artículo de consumo de primer orden; trozos de películas desechados que ofrecen otra visión, en ocasiones irónica, del aura de las estrellas de Hollywood; y las secuencias de planos a través de los que podemos ver cómo una ficción se construye a sí misma cada vez con mayor complejidad. Este último ejemplo es particularmente claro en el documental *The Unknown Chaplin*, elaborado en torno a tomas desechadas de varias de sus películas que sirvieron prácticamente como cuadernos de apuntes; con cada toma podemos ver cómo su desarrollo de un *gag* se va haciendo cada vez más complicado.

Esta diferencia en la dimensión documental del plano introduce una distinción inmediata en lo que respecta a la presencia física del realizador. Puesto que el espacio ficticio es imaginario, esperamos que el realizador se acerque a él desde el exterior. El ángulo de la cámara, el acompañamiento musical, los intertítulos, etcétera —todo el repertorio de recursos estilísticos que pueden señalar la presencia del autor o la evidencia narrativa— afectan a un mundo de ficción que parece conservar su propia coherencia y consistencia a pesar de ellos. (Cuando hay una ausencia de estas señales de autoría o narración nos da la impresión de disfrutar de un acceso transparente a la ficción, a menudo a través de puntos de vista que parecen ser los de un observador ideal, alguien que no es responsable de la escena pero está ahí para verla y retransmitírnosla.)

Puesto que el espacio documental es histórico, confiamos en que el realizador opere desde el interior, como una parte del mundo histórico en vez de como creador o autor de un mundo imaginario. Los directores documentales no crean un mundo como el que ellos mismos ocupan. Su presencia o ausencia en el encuadre sirve como índice de su propia relación (su respeto o desprecio, su humildad o arrogancia, su desinterés o su tendenciosidad, su orgullo o sus prejuicios) con la gente y los problemas, las situaciones y los eventos que filma.

No hacen falta recursos estilísticos que nos recuerden que si lo que ha ocurrido frente a la cámara no se representó totalmente para la cámara, entonces estos espacios historiográficos delante y detrás de la lente tienen exactamente la misma urdimbre y textura, son continuos y tienen la misma extensión. No hay una división ontológica marcada por la fabricación de un mundo imaginario. (Es posible que el mundo histórico se transmita en forma de narrativa, pero el nexo indicativo entre imagen y referente histórico sigue en su lugar. Sitúa tanto al realizador como a su tema.) Temas que habrían sido una cuestión de estilo se

convierten ahora en cuestión de habilidad —de cómo el realizador se las arregla para obtener las representaciones que más tarde nos transmite.

La cuestión que se le plantea al espectador, por tanto, no es qué tipo de mundo imaginario ha creado el realizador sino cómo se ha portado éste con respecto a los segmentos del mundo histórico que se han convertido en escenario de la película. ¿Cuál es el lugar del realizador? ¿Qué espacio ocupa y qué política o ética es inherente al mismo?

La mirada en el documental

Los principales indicadores de posición, o lugar ocupado, son el sonido y la imagen que se le transmiten al espectador. Hablar de la mirada de la cámara es, en esta locución en concreto, mezclar dos operaciones distintas: la operación mecánica, literal, de un dispositivo para reproducir imágenes, y el proceso humano, metafórico de mirar el mundo. Como máquina la cámara produce un registro indicativo de lo que entra en su campo visual. Como extensión antropomórfica del sensorio humano la cámara revela no sólo el mundo sino las preocupaciones, la subjetividad y los valores de quien la maneja. El registro fotográfico (y auditivo) ofrece una huella de la posición ética, política e ideológica de quien la usa, así como una huella de la superficie visible de las cosas.

Esta noción suele incluirse en el estudio del estilo. La idea de que el estilo no es sencillamente una utilización sistemática de técnicas vacías de significado sino que es en sí el portador del significado tiene una importancia capital. Las tomas subjetivas de Hitchcock pueden abrirse a un plano de fascinación *voyeurista* (de los personajes masculinos con los femeninos, principalmente); los primeros planos de Wiseman pueden implicarnos en la visión oscura y absurda de la burocracia y el poder institucional. El estilo, en este sentido, está íntimamente ligado a la idea de un punto de vista moral. Del mismo modo en que varias opciones prefigurativas en el uso del lenguaje indican el punto de vista moral de un historiador, «la mirada de la cámara» puede indicar la perspectiva ética, política e ideológica del realizador.[4]

El estilo implica directamente al documentalista como sujeto humano; lo que vemos, a diferencia de lo que vemos en una ficción, no ofrece el espacio conjetural de una metáfora. No tenemos por qué especular si alguien que construye una ficción como ésta —pongamos por caso las ficciones de Hitchcock, con sus miradas *voyeuristas* dirigidas a mujeres— ve al resto de sus congéneres exactamente del mismo modo. En el documental tenemos constancia de cómo los realizadores ven, o miran, a sus congéneres directamente. El documental es un registro de esa mirada. La implicación es directa. El estilo atestigua no sólo una «visión» o perspectiva sobre el mundo sino también la cualidad ética de dicha perspectiva y la argumentación que hay detrás de ella.

En la relación entre la cámara y su sujeto en el documental surge una clara ilustración del nexo entre el estilo como técnica y una perspectiva moral (o punto de vista político). Puesto que los sujetos del documental —actores sociales y acontecimientos históricos— tienen una vida que va más allá del marco del texto, la cámara y su mirada invocan una serie de cuestiones morales/políticas diferentes de las que se asocian con la ficción. Algunas de estas diferencias han sido descritas a la perfección por Vivian Sobchack en su ensayo «Inscribing Ethical Space».[5]

Reviste un interés especial su estudio de la ética documental en lo tocante a la representación de la muerte, sobre todo al momento en que tiene lugar la transición de la vida a la muerte. Aquí tenemos pruebas documentales de lo más poderoso. La diferencia entre una representación ficticia de la muerte y un registro del suceso histórico de la muerte en sí es profunda. Se nos hace testigos de algo que no se puede ver literal (el momento exacto en que cesa la vida) ni metafóricamente (en su mayor parte, queda oculta por el tabú). Como afirma Sobchack:

> La muerte en la ficción representada principalmente a través de signos icónicos y simbólicos no nos incita a inspeccionarla, a buscar una visibilidad de la que notamos —al verlo— que carece. Incluso sin el ballet de la muerte en cámara lenta que Sam Peckinpah hizo paradigmático en *Grupo salvaje* [The Wild Bunch, 1969], la muerte en la ficción se experimenta como algo visible. Las representaciones de la muerte en el cine de ficción, que sólo hacen una referencia significativa a sí mismas, tienden a satisfacernos —de hecho, en algunas películas, llegan a saciarnos o a abrumarnos hasta el punto de que nos *cubrimos* los ojos en vez de *esforzarnos* por verlas—. Por tanto, mientras que la muerte se suele experimentar en las películas de ficción como algo que se puede representar y a menudo es excesivamente visible, en las películas documentales se experimenta como una representación confusa que va más allá de la visibilidad.[6]

Somos testigos de lo que está más allá de nuestra vista o nuestra comprensión. La cámara mira. Nos presenta pruebas para inquietarnos. Estas pruebas exigen una argumentación, un marco interpretativo dentro del que podamos comprenderlas. Esta necesidad no se siente de un modo tan acuciante en ningún sitio como en una película que se niega a ofrecer ningún comentario explicativo (aunque tenga perspectiva y estilo): *The Act of Seeing With One's Own Eyes* de Stan Brakhage. La obra de Brakhage suele encuadrarse en el área del cine experimental en la que el trabajo del artista sobre la imagen y la acusada sensación de forma logran un alto grado de distanciamiento del mundo histórico y de cualquier reivindicación de referencialidad que pueda presentar la imagen fotográfica. Aunque es experimental, *The Act of Seeing With One's Own Eyes* se afianza inexorablemente en el mundo histórico. Presenta, casi con la sumisión clásica de la etnografía, imágenes de autopsias en el depósito de cadáveres de Pitts-

burgh. Las distorsiones que podríamos esperar que formasen la base estructural de la película —planos con *zoom*, primerísimos planos, movimientos de cámara, montaje rápido, positivado óptico— son mínimas. En la mayoría de los casos se nos pide que miremos el proceso deliberado de la disección corporal, en ningún lugar tan inquietante como cuando este acto se centra en la cabeza. En más de una ocasión, la cámara se queda en un plano medio, mirando cómo el médico forense realiza un corte separando la piel de la parte posterior de la cabeza y después la desprende hacia adelante en sentido descendente, enrollando el cuero cabelludo como si de una alfombra se tratara y tirando después de él hacia abajo hasta dejarlo sobre la parte superior de la nariz—, todo ello para acceder al cerebro, el órgano, se nos recuerda ahora gráficamente, que protege este dosel de piel, cabello y hueso.

Se podría seguir hablando de esta extraordinaria película y del efecto que produce, en especial en lo que respecta a su nexo indicativo con los objetos que representa, pero por ahora debemos centrar nuestra atención en la dimensión ética de este acto de ver, o de mirar. En *El día de los muertos*, de George Romero, por ejemplo, uno de los seres humanos supervivientes atrapados en un refugio subterráneo que está siendo asediado por necrófagos es un científico que está llevando a cabo experimentos con los cerebros de estas criaturas con la esperanza de aprender a controlarlas. Algunas escenas presentan imágenes de estos cerebros palpitantes totalmente expuestos y unidos como una especie de flor roja y glutinosa al tallo de un cuerpo todavía intacto, de un modo que nos recuerda intensamente *The Act of Seeing...* Pero el efecto es radicalmente distinto. En un caso sabemos que se trata del facsímil mimético de un cerebro humano diseccionado (en realidad no se sacrificó a ningún ser humano para conseguir este efecto); en el otro nos enfrentamos a una representación indicativa de lo auténtico (detrás de cada fotograma hay muestras de dolor humano). *El día de los muertos* puede plantear cuestiones éticas propias, pero son muy diferentes de las de *The Act of Seeing With One's Own Eyes*.

Como un sencillo ejemplo, sopesemos el efecto que puede tener la película de Brakhage en el pariente de una de las personas fallecidas. Esta cuestión no surge en la película de Romero. La muerte se imita; se presenta como una realidad pero no lo es. (Los parientes de los actores tienen la seguridad de que sus familiares sobrevivieron para interpretar otros papeles.) Con la película de Brakhage el grado de perturbación podría ser catastrófico para un pariente o una persona cercana. Ésta no es sino una de las muchas cuestiones que se plantean con una urgencia ausente en la mayoría de las películas de ficción.

El nexo entre estilo y ética puede resultar más claro si tenemos en cuenta el modo en que la impresión de una forma particular de subjetividad que va unida a la cámara o el realizador lleva con ella un código ético implícito. Por una parte el espectador registra una tonalidad emocional, una subjetividad del autor, a partir de aspectos específicos de la selección y organización del sonido y la ima-

gen. Esta tonalidad y subjetividad se aproximan a una «estructura del sentimiento». Son manifestaciones de una cierta orientación hacia el mundo y provocan una respuesta emocional. Además, esta tonalidad y subjetividad transmiten una ideología implícita. Representan una serie específica de relaciones proposicionales entre un objeto y su observador. Desde esta perspectiva, atestiguan la operación de un código ético que rige la conducta de la cámara/el realizador. Este código es lo que legitima o autoriza el proceso continuado de la cinematografía como respuesta a acontecimientos específicos del mundo.

Un acontecimiento que da a este proceso un énfasis especial es el momento de la muerte. Presenciar el acto de morir, que en la película de ficción sólo puede imitarse, ejerce una intensa presión ética y emotiva sobre el documentalista. Emergen subjetividades diferentes, surgen circunstancias diferentes, se establecen relaciones diferentes entre cámara y sujeto y entre cámara y espectador. Estas diferencias pueden ilustrarse examinando la mirada de la cámara en las siguientes categorías antropomórficas. Cada tonalidad o impresión de compromiso subjetivo entre la cámara y el mundo implica un código ético diferente y éstos a su vez legitiman el proceso continuado de la filmación en presencia de la muerte.

—La mirada accidental: la cámara estaba allí en el momento de la muerte inesperadamente. La filmación del asesinato de John F. Kennedy es un ejemplo, junto con la filmación televisiva del proceso de Lee Harvey Oswald, que se convirtió en la cobertura de su asesinato a manos de Jack Ruby; el metraje en bruto del desastre del dirigible Hindenberg es otro. Como señala Sobchack, este tipo de metraje suele incitar un deseo de revisión a cámara lenta, como si se pudiera fijar el momento de la muerte y con ello se le pudiera dar alguna explicación. Este tipo de deseo no puede satisfacerse, y algunas películas hacen hincapié en este punto mostrando el mismo metraje a cámara lenta reiteradamente. (Este tropo de la cámara lenta como fuente potencial de una explicación que no va a llegar empuja nuestra atención hacia otra parte en *A Movie*, de Bruce Conner, y *Roses in December*, entre otros filmes.) Los indicios de «accidentalidad» son los mismos indicios que significan contingencia y vulnerabilidad en el documental en general: encuadre caótico, enfoque borroso, escasa calidad de sonido —si es que hay sonido sincronizado—, el uso repentino de un *zoom*, movimientos espasmódicos de la cámara, incapacidad para predecir o seguir los sucesos más importantes y una distancia entre sujeto y cámara que puede ser excesivamente larga o corta según unos criterios estéticos o informativos.

La duración de la mirada accidental depende de una ética de la curiosidad. Se trata sin duda alguna de una ética de baja categoría pero que está íntimamente ligada a concepciones más específicas desde un punto de vista cultural de conocimiento y sabiduría. La curiosidad legitima el proceso de grabación de lo que ha entrado en el campo de visión de la cámara accidentalmente. La refundición del metraje obtenido (como en *A Movie* o en *Report*) indica lo inadecua-

do de la curiosidad como ética: como un acertijo o enigma que aún no ha desvelado su secreto, las imágenes incitan a su reorganización o modificación con la esperanza de que podamos inferir los secretos explicativos que contienen y de este modo convertir la curiosidad en conocimiento.

Como ocurre con los demás códigos éticos aquí sugeridos, una ética de la curiosidad también puede conllevar una patología. La mirada accidental sólo está separada de la curiosidad mórbida por una línea muy fina. En realidad, no hay una línea definida que las divida. Las psicopatologías del deseo pueden infiltrar cualquier ética, coloreando la mirada con trasfondos de *voyeurismo*, sadismo, masoquismo o fetichismo. Estas subjetividades desbaratan u obstruyen la implantación de un estándar ético idealizado pero no tienen por qué dominar las tonalidades afectivas de la mirada. *The Act of Seeing...*, de Brackhage, se arriesga claramente a ser acusada de fascinación enfermiza respecto a un tabú cultural, pero la capacidad de esta película para inquietar gira en torno a su evitación de una morbidez que permitiría a los espectadores explicar lo que ven como síntomas de la patología del realizador.

La mirada de la cámara siempre requiere distancia entre cámara y sujeto. La cuestión estriba en el modo en que se hace que funcione esa distancia, con el paso del tiempo, como significante de subjetividad, postura ética, perspectiva política, «perversión» psíquica y afiliación ideológica.

—La mirada impotente: el metraje demuestra su incapacidad para afectar a una serie de sucesos que puede haberse dispuesto a registrar pero de los que no es cómplice. Los registros filmados de ejecuciones son un ejemplo. Este tipo de situación se imita en *El juego de la guerra,* de Peter Watkins, cuando el cámara/reportero presencia la quema indiscriminada de cadáveres en las calles de la ciudad para prevenir el contagio. La indefensión no sólo atestigua la nula afiliación con la entidad de la muerte por parte del realizador (ésta también es una característica de la mirada profesional; véase más adelante) sino también su impulso de suplicar, disuadir o de otro modo enfrentarse a dicha entidad, junto con la incapacidad para hacerlo. Los indicios de «indefensión» pueden incluir el énfasis en el contexto espacial y la situación restringida de la cámara dentro del mismo, en particular si hay barreras físicas entre la cámara y el suceso. (En el caso de Watkins, un policía evita al cámara acercarse o interceder.) Los repetidos planos con *zoom* que parecen atravesar esas barreras (de muros, ventanas, cordones policiales y similares) sólo para volver a retroceder fijan al realizador en una posición pasiva/activa desde la que puede ver y registrar pero no actuar ni intervenir.

La indefensión es una marca estilística evidente de un observador o agente autoral que se siente obligado a seguir observando sin dejar de indicar su incapacidad para intervenir. El resultado suele ser el registro de la pasividad involuntaria, una incapacidad para atravesar la distancia entre cámara y sujeto físicamente. El registro y la continuación de una mirada semejante se legitima a

través de una ética de la solidaridad. Este código permite que continúe la filmación junto con una sensación intensificada de la parálisis que mantiene al realizador y a su tema distanciados.

—La mirada en peligro: el metraje muestra al realizador o al cámara corriendo un riesgo personal. Este tipo de riesgo es habitual en el metraje documental bélico. El ejemplo más claro en los primeros días del ataque contra Irak, que comenzó el 16 de enero de 1991, lo constituyeron los reportajes enviados desde Bagdad, en particular los que realizó el equipo de la CNN (Cable News Network). Su coraje y decisión frente al enorme peligro se convirtió en una parte clave del modo en que los propios presentadores de la CNN describían y contextualizaban sus reportajes. Sobchack arguye que esta forma de mirada tiene la función de absolver al realizador «de buscar y mirar la muerte de otros» (pág. 296) corriendo un peligro personal evidente. (La negativa de una patología a través de la demostración de riesgo personal podría, en sí misma, ser objeto de análisis, pero en la mayoría de los casos tengo la sospecha de que Sobchack tiene razón.)

El peligro, en el documental, es auténtico. Abundan las contingencias. Existe, por tanto, la posibilidad de que el riesgo tenga consecuencias reales: el cámara en peligro puede incluso registrar los últimos momentos de un cámara que se ha arriesgado fatalmente. Uno de los ejemplos más convincentes de esta mirada, si es que podemos seguir llamándola mirada en vez de ojeada o línea de visión, se produce en *La batalla de Chile* cuando el cámara entra en una calle sólo para ser abatido por disparos de rifle. Vemos al asesino y somos testigos del momento en que se disparan las balas, cuyo impacto queda inscrito en cada espasmo y sacudida del hombre y la cámara, que caen antes de que el aparato deje de funcionar y la imagen se torne negra.

La exposición al peligro se revela en los significantes de peligrosidad que pueden entrar en el encuadre: ramas, agujeros y zanjas, muros, coches, umbrales o alféizares que ofrecen escasa protección; y en el nexo indicativo que hay entre la evidencia de riesgos fatales que vemos y la própia cámara: vibraciones sincronizadas con explosiones, inestabilidad que se corresponde con una carrera para buscar refugio, movimientos repentinos que se emparejan con el sonido del fuego artillero enemigo. Está en juego la supervivencia y el registro de la cámara atestigua el delicado equilibrio que hay entre conservar la vida del cámara y registrar los riesgos que corren otras personas cuya suerte está fuera del ámbito de la intervención fílmica.

Lo que legitima seguir filmando a pesar del peligro es una ética del valor. Una prioridad superior a la seguridad personal autoriza al cámara a correr riesgos. El riesgo se corre por una causa más elevada. Esta causa más elevada puede ir desde poner a prueba el temple de uno mismo frente a la muerte hasta registrar desinteresadamente información que se considera vital, incluyendo el coraje y heroísmo de otros. Las ganas de aventuras, la profesionalidad y el com-

promiso con una causa determinada pueden motivar esta ética del valor. Al igual que la curiosidad y la solidaridad, el valor funciona como una ética que pone énfasis en nuestra relación con el cámara y el realizador. Estos códigos éticos intensifican nuestra conciencia de la mirada de la cámara que surge de una situación con una carga emocional propia.

—La mirada de intervención: la cámara abandona la condición previa de la distancia, transformando el distanciamiento de una mirada en la implicación de una visión. La intervención suele realizarse en favor de alguien o algo que corre un peligro más inmediato que el propio cámara. Esto, afirma Sobchack, es una visión de confrontación que escoge colocar el propio cuerpo del realizador en el mismo plano de contingencia histórica que sus sujetos en vez de mantener la distancia, y la seguridad relativa, que permite la mirada. La cámara se convierte en algo más que un símbolo antropomórfico y un lugar geométrico. Se convierte en la encarnación física del ser humano que hay detrás de ella. Cuando se pone potencialmente a tiro, es el cuerpo del realizador el que lo ha hecho y se le transmite al espectador una sensación acuciante de riesgo físico. Hay ejemplos de este tipo en *Amor, mujeres y flores, Harlan County, U.S.A.* y en la película de ficción *Medium Cool*, cuando los realizadores aceptan ponerse en peligro para mantener su posición junto a aquellos a los que les une algún lazo. En *Harlan County* y *Medium Cool*, el momento también queda señalado en la banda sonora por voces que anuncian el peligro desde fuera de la pantalla. En *Medium Cool*, por ejemplo, uno de los miembros del equipo advierte al director/cámara, «Cuidado, Haskell [Wexler]; esas balas son de verdad». En *Amor, mujeres y flores* el peligro procede de las enormes cantidades de pesticida y herbicida utilizadas para el cultivo de flores de exportación.

La mirada de intervención también está alineada —en su creación de un espacio axiográfico compartido por actores sociales que establecen un diálogo a través del eje de la línea de visión de la cámara— con la modalidad interactiva de realización documental. La amenaza de la muerte establece interacción o afinidad, compromiso y solidaridad con las personas filmadas según una carga emocional. Estas ocasiones son poco comunes, pero indican qué riesgos hay cuando el realizador elige actuar en la historia junto a las personas filmadas en vez de operar desde la posición paradójicamente «segura» del agente autoral, una posición que nunca puede ser del todo segura en el documental.

Una responsabilidad ética legitima continuar filmando en pleno proceso de intervención. El centro de atención pasa del realizador en una posición distanciada de otros que están más directamente comprometidos a una relación entre realizador, sujeto y peligro. El paso a través de este espacio está en el punto central de una ética que hace hincapié en una responsabilidad cuyo objetivo más elevado es la respuesta directa y personal a la amenaza contra la vida humana en sí. Aunque es posible que la intervención requiera valor, se trata de un valor subordinado, un apoyo necesario a las acciones requeridas para enfrentarse a la

entidad de la muerte. La mirada de intervención, que ya no es impotente ni se contenta con registrar el peligro, está dispuesta a anularse, a abandonar la filmación en el curso de la intervención. Esto invierte la prioridad que rige la mirada profesional, que estudiaremos más adelante.

También es concebible una ética de la irresponsabilidad, en la que la intervención es participativa en vez de ser de oposición. La mirada de la cámara que se pone activamente del lado de la entidad de la muerte se legitima a través del mismo código que legitima que se arrebate la vida. Los que filmaron los resultados de experimentos médicos letales en los campos de concentración nazis funcionaron como una extensión del propio experimento y no pusieron de manifiesto en modo alguno el distanciamiento que implican las otras posturas aquí estudiadas. Los que filmaron el cuerpo colgado del rehén norteamericano William Higgins en Líbano como prueba de su ejecución también mostraron su adhesión a una ética de la irresponsabilidad. En vez de adoptar el papel de testigo contra el acto de arrebatar la vida, esta ética transmite una complicidad con el asesinato y con las razones que lo apoyan. Dentro del marco que legitima el asesinato, la mirada parecerá tan responsable como el propio asesinato, pero desde el exterior de ese marco se produce una brusca inversión.

—La mirada compasiva: la película registra una respuesta subjetiva respecto al momento o proceso de muerte que representa. La intervención puede considerarse como una forma de mirada humana que pertenece a situaciones en las que la intercesión puede tener algún efecto. Tanto la mirada de intervención como la compasiva quebrantan el proceso de grabación fijo y mecánico para hacer hincapié en el agente humano que está detrás de la cámara, pero la mirada compasiva se produce en aquellos casos en los que la muerte no se puede evitar por medio de la intervención. Las enfermedades terminales constituyen un ejemplo destacado. Al igual que el acto de ponerse en peligro, mostrar una mirada compasiva puede absolver al realizador de la acusación de buscar y mirar la muerte de otros. Esta muestra de compasión mitiga cualquier apariencia de morbidez. Al igual que la mirada en peligro, la mirada compasiva también toma su motivación de una causa más elevada; a menudo el objetivo consiste en ayudar a otros a comprender y anticipar lo que conlleva un proceso como el de una enfermedad terminal. (Algunos ejemplos son *Dying, Erika: Not in Vain* y *One Man's Fight for Life*.)

Si se ha de diferenciar de la mirada de intervención sin limitarse a las imágenes fijas, la mirada compasiva requiere la misma barrera de distancia u obstáculo que describe la mirada impotente. (Puesto que aquello a lo que estas miradas dan vida eterna es el momento de la muerte en sí, es inevitable que haya un elemento de indefensión, pero en la mirada compasiva no es dominante.) En vez de hacer hincapié en la incapacidad del cámara o del realizador para intervenir física o directamente, esta mirada enfatiza una forma de nexo afectivo que cruza la barrera entre los vivos y los muertos (o aquellos cuya muerte es inminente y aquellos cuya muerte, por el momento, no se prevé). La subjetividad

fluye hacia afuera, hacia los muertos o los moribundos, en vez de hacia adentro, hacia la indefensión del cámara. El nexo entre cámara y sujeto tiene prioridad sobre la subjetividad de la mirada de la cámara en sí misma.

Entre los indicios de la mirada compasiva se incluyen la ausencia de significantes de indefensión o intervención activa junto con la presencia de significantes de respuesta afectiva, como un énfasis en la prolongación de la proximidad entre la cámara y el sujeto a pesar de la intrusión de la muerte y el reconocimiento directo de una relación humana entre realizador y sujeto a través del diálogo o el comentario. En películas como *Roses in December*, en la que el sujeto ya había muerto antes de la filmación, la mirada compasiva intenta recobrar a partir de los restos de una vida extinta (las pertenencias que dejó tras de sí, cartas, reminiscencias y fotografías) los lazos afectivos que debieron unir a la persona difunta con su comunidad. En películas como *One Man's Fight for Life*, en las que la muerte se prolonga, la mirada compasiva equivale al establecimiento de un intercambio de impresiones entre cámara y sujeto que va más allá de los términos de la responsabilidad profesional para obtener un registro de valor para otros. Esta película, por ejemplo, incluye varios intercambios entre realizador y sujeto en los que el enfermo de cáncer moribundo, Saif Ullah, confiesa una desesperación que normalmente tiene bien disimulada. Estas confesiones demuestran una humanidad con respecto al encuentro que sitúa a la cámara y al sujeto en el mismo plano experimental de la realidad vivida.

Una ética de la responsabilidad, encauzada principalmente a través de la empatía en vez de la intervención, legitima el proceso de filmación continuada. Al igual que la mirada de intervención, la mirada compasiva da la impresión categórica de que la filmación continuada no es tan importante como la respuesta personal. El que ambas se produzcan al mismo tiempo es lo que infunde al texto una intensa carga emocional.

—La mirada clínica o profesional: la película se sitúa dentro del espacio ambivalente entre el registro distanciado y la respuesta compasiva. El comentario de A. J. Liebling de que los reporteros no siempre recuerdan que lo que para ellos es una historia magnífica es simultáneamente un desastre para otra persona que identifica el origen de esta ambivalencia. Si la mirada impotente invierte una respuesta de empatía con respecto a la muerte o el acto de morir en una incapacidad para interceder, la mirada clínica se aleja, asimismo, de la empatía pero también de la impotencia. Las miradas accidental e impotente son tan ajenas a la mirada clínica como la de intervención o la compasiva. La mirada clínica opera de acuerdo con un código ético profesional que educa a sus seguidores en el arte del distanciamiento personal con respecto a aquellos con los que trabajan. El profesional busca aquello con lo que otros se encuentran por casualidad pero opta por no mostrar impotencia ni empatía. Su objetivo no es la intervención ni una respuesta compasiva sino una respuesta disciplinada inoculada contra las manifestaciones de implicación personal.[7]

La mirada clínica atestigua una forma especial de autorización cuyos códigos de conducta, profesionales y considerablemente elaborados, son sintomáticos de su posicionamiento en los límites de lo ético. Está supuestamente al servicio de un fin superior —el «derecho a saber» del espectador— y tiene la aprobación de la garantía constitucional de la libertad de prensa. (Esto es cierto al menos para el periodismo. En el caso de los documentales que tocan temas más amplios que las noticias, esta garantía puede tener límites diferentes frente al derecho rival a la intimidad.)

Esta inoculación contra la manifestación de implicación personal se conoce como objetividad. La tensión dentro de la objetividad surge de la «responsabilidad» del periodista de renunciar a las respuestas emocionales, sesgadas o subjetivas ante los acontecimientos para proteger su postura profesional de observador personal y distanciado. Rara vez es posible cumplir con esta responsabilidad por completo y difícilmente puede defenderse una actitud semejante si la intervención podría haber salvado una vida. Ésta es una reprensión especialmente dura en los casos en que el evento se ha puesto en escena precisamente para que lo cubran las noticias, como ocurrió con la protesta antinuclear en Oakland, Estado de California, que en 1987 derivó en la amputación de las piernas del manifestante Brian Wilson bajo un tren de municiones o, en acontecimientos más complejos incluso en los que interviene la mediación intercultural, como la autoinmolación de un sacerdote budista vietnamita en Saigón. En estos casos es posible que los acontecimientos hubieran tomado un curso diferente de no ser porque estaba en perspectiva la cobertura de los medios de información: ¿tiene el periodista la «responsabilidad» de informar de lo que provoca su presencia o de interceder cuando hay en peligro vidas humanas?

Sobchack describe el indicio de esta mirada como «competencia técnica y mecánica frente a un suceso que parece requerir un grado de respuesta mayor y más humano» (pág. 298), descripción que sitúa al profesional junto al autómata. La perspectiva compensatoria hace hincapié en la ética del «fin superior» y de la necesidad del profesional de eximirse de la intervención para dedicarse a dicho fin. El derecho a saber es un derecho que pertenece a la pluralidad, a todos los ciudadanos, y el mejor modo de respetar ese derecho es dejar que los acontecimientos tomen su propio curso, incluso aquellos acontecimientos planificados desde un principio como eventos para los medios de comunicación. Hay que suponer que quienes participan en un acontecimiento son conscientes de las posibles consecuencias, y quienes los ven de que pueden ser ficticios; el reportero no estaría en su lugar asumiendo el papel de padre o guardián. (Varias películas de Peter Watkins como *Culloden, El juego de la guerra* y *Punishment Park* subrayan la ambigüedad moral del reportero profesional y su mirada cuando los reporteros ficticios de Watkins articulan una respuesta compasiva frente a lo que ven. Informan de aquello que se encuentran pero también intentan dar voz a la respuesta de empatía frente a la violencia o la atrocidad que podría te-

ner el espectador. Sin llegar a la intervención enfática o a ayudar a aquellos que sufren, su respuesta sirve para recalcar la impotencia del reportero, la intensidad moral de la situación, la anomalía de la posición profesional y la necesidad de intervención humana aunque no sirva para nada.)

El código ético del profesional se subdivide en diferentes prácticas institucionales. Doctores, investigadores sociales, policías, soldados y periodistas, todos ellos conjugan el código del uso profesional y clínico de la mirada de distintos modos. El realizador o documentalista también suscribe un código profesional que puede exigir el distanciamiento de la realidad antecedente a partir de la que él construye un texto. Este sentido más amplio del distanciamiento nos lleva al dominio de la representación textual en general y va más allá de aquellas situaciones en las que hay vidas en peligro en el momento de la filmación. Este último caso (más específico y acuciante) aumenta la tensión entre objetividad y modestia por una parte y subjetividad y protesta por otra. Es posible que la mirada clínica sea una respuesta abyecta, un síntoma de una patología social que lleva el distanciamiento más allá de límites justificables.[8]

Esta colección de miradas y de los códigos éticos que las respaldan establecen una sugestiva alineación de lo ético, lo político y lo ideológico. Dirigen nuestra atención hacia una ética de la responsabilidad, ya que cada mirada indica una respuesta alternativa frente a la muerte; hacia una política de la representación y la autoridad, ya que cada mirada representa lo que ve el realizador, cómo responde y la transmisión de estas respuestas al espectador; y hacia la ideología de la objetividad y la epistemología, ya que cada mirada refuerza el valor de lo visual como evidencia y fuente de conocimiento. (Cada mirada depende del distanciamiento y la física de la óptica de la cámara para transmitir tonalidades subjetivas. En este sentido cada mirada apoya una epistemología basada en principios científicos de reproducción mecánica aunque también apoyen otras formas de conocimiento más intuitivas, afectivas o gnósticas.)

Modalidades documentales y responsabilidad ética

Estas cuestiones axiográficas referentes a la postura del realizador, el modo en que ocupa espacio y negocia la distancia de la mirada de la cámara, no han tenido una importancia primordial en la crítica o la práctica del documental. Este silencio puede ser sintomático de la estrategia convencional de los realizadores para la representación de su propia presencia, una estrategia que ha elaborado un disfraz para la persona que está detrás de la mirada de la cámara. Los realizadores se exoneran de justificar su presencia corporal en nombre de un fin superior. Sólo las modalidades interactiva y reflexiva reconocen de forma habitual la presencia del realizador, y de éstas sólo la reflexiva pone su presencia en

tela de juicio. En el resto de las modalidades, se han desarrollado convenciones específicas que, de un modo similar al de la ficción narrativa clásica, reproducen la presencia del realizador como ausencia. Se trata de convenciones auténticas; podrían ser de otro modo. El desarrollo de la realización interactiva hacia un mayor reconocimiento de la presencia corpórea del realizador ilustra la fuerza de esta convención. Muchas películas que se construyen en torno a entrevistas u otras formas de relación observada entre el realizador y los actores sociales reproducen al realizador como una presencia fuera de la pantalla, una inteligencia incorpórea. Jean Rouch, sin embargo, estableció desde un principio una dirección alternativa en la que las intervenciones personales del realizador —el proceso activo y explícito de transformar la experiencia vivida en una puesta en escena, la contingencia de los sucesos en la dinámica de la relación realizador/sujeto— señalaban la presencia física del realizador en escena.

La formulación característica de la presencia de la cámara (y del realizador) como ausencia, tan habitual en la narrativa clásica, plantea problemas de naturaleza peculiar en el documental. En el documental expositivo, por ejemplo, la presencia del realizador pasa a la banda sonora y queda eliminada en la banda de imagen. La argumentación de la película suele llevarla la banda sonora y a pesar de la afirmación de que el documental representa de por sí una fetichización de lo visible, el fetiche, si es que lo hay, sería en este caso la palabra, en correspondencia con un logocentrismo platónico y el énfasis denotativo de los discursos de sobriedad.[9] El tratamiento directo, ya sea a través de un comentarista fuera de pantalla o por medio de una voz de la autoridad en la pantalla, ratifica la tradición del conocimiento incorpóreo y universalizado. Un discurso semejante, al igual que la mirada clínica, requiere la aceptación de una disciplina que desvincule el conocimiento del cuerpo que lo produce. Las afirmaciones de la palabra van más allá de su origen corporal. Es mejor que no estén localizadas, para que se puedan aplicar como un barniz a la escena visible. La cualidad incorpórea del discurso se convierte en una virtud retórica. La individualización se convierte en una cuestión de modular el discurso institucional con el «grano» o textura de una voz característica y recurrente. Estas voces —como las de los presentadores y reporteros de televisión— están unidas a cuerpos que no representan a testigos personales sino a una autoridad institucional en forma antropomórfica.

Este privilegio de la palabra se enfrenta a una crisis en cada montaje. Con cada corte existe la oportunidad de reinscribir la presencia del realizador en vez de suprimirla. Cada corte abre la fisura entre el agente humano y la evidencia cinematográfica sólo para cerrarla de nuevo a través de la exclusión continuada. La convención documental confirma la expectativa de una presencia, de una ética del acto de presenciar algo, de un visión situada, y sin embargo elimina la evidencia corporal de la presencia. (Obras como *Hotel Terminus* de Ophuls, *Shoah* de Claude Lanzman, *Hard Metal's Disease* de Jon Alpert y *Por primera vez* de Octavio Cortázar son las excepciones que confirman esta regla.)

La ética que conlleva «estar allí», en el lugar de los hechos, queda sustituida por la ética de la objetividad y el buen periodismo o es desplazada hacia la ética de la retórica y la argumentación, de lo que se puede decir a distancia, desde otro lugar. El montaje descarta esa «otra escena» desde la que se ve lo que representa la cámara. Se abre una laguna, en el preciso momento en que el montaje vuelve a suturarla, en el espacio historiográfico. Se nos deja una ventana hacia el mundo en el que hubo una presencia. Esa ventana sustituye a la presencia, representándola como una presencia *in absentia.*

Las cuestiones axiográficas de espacio ético vuelven a traer a escena esa presencia que está ausente pero tiene una función de estructuración con objeto de indagar en su ideología, política o ética. Sopesemos la representación del desastre. Suele resultar aparente una tensión entre el código de conducta profesional que pone al realizador al servicio de un discurso institucional y un código ético de responsabilidad humana con respecto a lo que nos rodea de forma inmediata. Esta responsabilidad situada queda desplazada hacia una responsabilidad profesional incorpórea e imparcial. La presencia del reportero (este efecto es más acusado en el reportaje informativo) garantiza la autenticidad de la representación pero es una autentificación construida sobre la falsedad de la propia presencia del reportero. Es decir, el reportero como actor social histórico en el lugar donde se ha producido un desastre de dimensiones humanas debe suprimir cualquier respuesta prolongada y totalmente absorbente ante el desastre para mantener la distancia necesaria para la retransmisión del desastre a las personas que no están presentes de forma física. Esto permite al espectador articular una respuesta emocional aparentemente sin mediación ante las imágenes del desastre, a pesar de que se trata de una respuesta que depende del acto social del distanciamiento.

La cobertura informativa de la hambruna en Etiopía es un ejemplo. Entrevistas posteriores con los reporteros que «cubrieron» la situación por vez primera (el uso de la palabra «cobertura» se introduce en la reflexión del espacio aquí presentada) revelaron lo difícil que había sido convencer a la primera cadena de televisión importante (la BBC) para que diera la noticia. Las entrevistas no revelan lo difícil que les había sido a los reporteros vivir frente a la muerte y responder tomando imágenes de ella. Sería «poco profesional» por parte de un periodista plantearle una cuestión semejante a un colega en un discurso público, ya que pondría en cuestión los cimientos de la ética informativa. Es posible que se hubiera producido una respuesta humana; es posible que incluso hubiera predominado, pero, en lo que respecta a las noticias, no tiene, literalmente, lugar alguno. Como profesionales, la presencia de los reporteros sólo adquiere credibilidad en tanto que señala el lugar de la ausencia ética, de la distancia y la no intervención en representación de un discurso institucional. La exclusión editorial del realizador o reportero de la escena y el anclaje visual del reportero en la escena logran el mismo fin: en ambos casos la presencia corporal del re-

portero está al servicio de un discurso institucional por encima de cualquier otra cosa. Cuando está presente de forma física, es con objeto de certificar la omnipresencia del agente autoral, el aparato informativo, en vez de ofrecer testimonio de la respuesta de un ser humano a la situación apremiante de otro.

Detrás de la crítica de Brian Winston de la tradición expositiva en el documental como una tradición que constituye a sus sujetos en víctimas está la política del espacio, la estipulación de límites y el mantenimiento de los recursos de distanciamiento. (La posición de víctima nos recuerda la preocupación del documental por la muerte: la victimización es una mutilación o asesinato del individuo para producir una tipificación o estereotipo.) Cuando tanto el realizador como el actor social coexisten dentro del mundo histórico pero sólo uno de ellos tiene la autoridad para representarlo, el otro, que funciona como sujeto de la película, sufre un desplazamiento. Aunque ausente corporal y éticamente, el realizador conserva la voz de control y el sujeto de la película queda desplazado al dominio mítico de un estereotipo degradante y reducido a su esencia, en la mayoría de los casos el héroe romántico o la víctima indefensa. Tras la tentativa de ayudar a la clase obrera a encontrar su propia voz en *Housing Problems* de Elton y Anstey, la convención de hablar en favor de otros recuperó una cierta primacía: «La víctima se revela como sujeto central del documental, anónima y patética, y el director de los documentales con víctima sería un "artista" comparable a cualquier otro».[10]

La presentación de sujetos que «se revelan» pero que no pueden revelar el distanciamiento del sujeto humano que los representa constituye en sí misma una posición de víctima. El resultado axiográfico de esta operación consiste en situarlos dentro de una puesta en escena que no controlan, de un modo similar al «ganado» (los actores profesionales) del que habla Alfred Hitchcock cuando hace hincapié en el control definitivo del director sobre la respuesta del público. Las víctimas del hambre son ejemplos anónimos; su representación constituye una prueba del desastre, su anonimato permite la empatía y la caridad, si vemos más allá de la presencia ausente del realizador expositivo o del reportero de televisión cuya falta de respuesta nos brinda la ocasión de dar la nuestra.[11]

En documentales de observación como la obra de Fred Wiseman o *Streetwise* de Martin Bell el espectador es testigo de un modo diferente. A diferencia de lo que ocurre en la modalidad interactiva, en la que la interacción entre realizador y sujeto ocupa un lugar muy destacado, el documental de observación excluye al realizador del encuadre aunque no de la escena. En torno a esta estética cinematográfica de «la mosca en la pared» que replica fielmente el estilo narrativo clásico pero al mismo tiempo ofrece indicios, a través del objetivo de la cámara, de la presencia del realizador como ausencia, ha surgido toda una problemática ética. ¿Qué efecto tuvo esta presencia no reconocida? (Pat Loud

opinó que los miembros de su familia habían sido reducidos a estereotipos en *An American Family*, un registro de observación de doce capítulos sobre sus vidas a lo largo de una año.) ¿Qué autoridad legitima la apropiación de imágenes de otros en ausencia de una relación humana *reconocida*? (¿Qué mandato permite observar las riñas y peleas entre marido y mujer que se ven en *A Married Couple*; qué fin superior justifica la exposición de las estrategias de supervivencia de un familia empobrecida en *The Things I Cannot Change*; en qué contexto se puede decir que el pueblo yanomamö dio su «autorización con conocimiento de causa» para los documentales etnográficos que constituyen la serie «Yanomamö»? ¿Qué formas de interacción humana o reconocimiento tácitos pueden incorporarse a un estilo de observación sin que el realizador se implante a sí mismo de forma reiterada como uno más de los actores sociales dentro del mismo espacio histórico? (En *Soldier Girls, Seventeen* y *Kenya Boran* hay gestos de reconocimiento sin que el estilo de observación se convierta en un estilo interactivo.)

Un grupo reducido pero interesante de estas cuestiones puede investigarse planteando la pregunta de cómo nos implican los *cambios* en las convenciones de una película que rigen el posicionamiento espacial de la cámara en la política y la ética de la mirada documental. Cada película establece patrones normativos propios, convenciones que forman parte del estilo y la retórica de esa obra pero que se basan en un repertorio de técnicas y estilos que tienen disponibles las películas de un tipo similar o el cine en general. Cuando examinamos películas de observación que no se dirigen directamente al espectador, se nos plantea la cuestión de qué sentidos se le pueden dar al espacio ético del realizador presente, pero ausente. ¿Es posible que los cambios en una convención preestablecida o los cambios en la modalidad de representación espacial constituyan una perspectiva retroactiva o una recontextualización de la ética implícita del modo de observación empleado? ¿Es asimismo posible que el espectador comparta la perspectiva geográfica de una posición de la cámara pero que no comparta necesariamente la perspectiva moral de dicha posición?

En un ensayo sobre la retórica de *La diligencia*, de John Ford, Nick Browne examina cuestiones como éstas en relación con la posición de la cámara de Ford y las actitudes morales del espectador a favor o en contra de personajes específicos. Browne arguye que a pesar de que compartimos el punto de vista físico de Lucy, una mujer del Este casada y más bien gazmoña, en la mesa, durante la parada de la diligencia, no compartimos su punto de vista moral. Tenemos una preferencia moral por Dallas, la prostituta, la intrusa a quien también defiende Ringo Kid (John Wayne).[12] Después de habernos llevado a través de un análisis plano por plano de la escena que se desarrolla en la mesa, Browne escribe: «Aunque yo comparto el punto de vista geográfico literal de Lucy en este momento de la película, no estoy comprometido con su punto de vista figurativo. En otras palabras, puedo rechazar el punto de vista o el jucio que hace Lucy

de Dallas sin negarlo como punto de vista, algo inaccesible para la propia Dallas, que está cautiva en la imagen de la otra».[13]

A menudo el documental de observación se describe como una modalidad vulnerable a la predisposición de su público. Puesto que no hay ningún comentario orientativo y no se ve (ni se oye) al realizador por ningún lado, el público evaluará lo que ve de acuerdo con los supuestos sociales y modos de ver habituales, incluyendo los prejuicios, que aplique a la película. Aunque no deja de tener mérito, esta descripción también niega el grado en que las estrategias de organización textual pueden en sí mismas determinar las lecturas que hacemos.[14] Las operaciones retóricas minuciosamente controladas de una película de ficción como *La diligencia* pueden asimismo hacer acto de presencia en aquellas películas de observación que más fielmente se les asemejan.

Pongamos por caso el documental *Streetwise*, predominantemente de observación. Rodado en las calles de Seattle a lo largo de un prolongado periodo, la película depende de la confianza mutua que se entabló entre el realizador y el sujeto, en especial los niños que se convirtieron en protagonistas, Tiny, Rat y Duwayne. El uso reiterado de primeros planos con gran angular y la presencia de la cámara durante conversaciones íntimas entre los personajes aportan pruebas axiográficas de una buena relación entre el realizador y el sujeto (a diferencia de los primeros planos con teleobjetivo, los planos con gran angular indican la proximidad física entre el realizador/cámara y el sujeto). El comentario en *voice-over* en forma de observaciones con tono de diario personal o de confesión realizadas por los protagonistas (no oímos la voz del realizador) reafirman la sensación de intimidad. Funciona una aceptación tácita, mutua. Quedan otras cuestiones —si, por ejemplo, se podía explicar a los sujetos qué era la autorización con conocimiento de causa y si ellos la podían dar, la posible acusación de que el sujeto queda representado como víctima y que, a pesar de que la presencia y responsabilidad morales del realizador se pueden ver en la naturaleza específica de la imagen, se trata de una presencia incompleta y en el mejor de los casos de una responsabilidad parcial— pero la cuestión inmediata de en qué modo afecta a la respuesta del espectador un cambio en las convenciones espaciales debe estudiarse en mayor profundidad.

Un año después de que se filmase esta película, Duwayne se colgó en la celda de un centro de educación y rehabilitación para menores. Los realizadores decidieron volver a Seattle para filmar el funeral y planificar secuencias adicionales sobre este giro dramático de los acontecimientos. A lo largo de toda la película hasta este momento, las entrevistas grabadas con los chicos de la calle han amplificado las tonalidades de las escenas que vemos, algo así como la técnica de la «entrevista encubierta» que prepara una situación, pide que se hable de un cierto tema y después registra la conversación resultante con técnicas de observación.[15] Los monólogos en *voice-over* ofrecen un punto de entrada y orientación emocional al espectador sin recurrir a la puesta en escena o a la interac-

ción explícita entre realizador y sujeto. En esta película la *voice-over* no desempeña un papel semejante al de otras películas: ofrecer información contextual de expertos, testigos o del propio realizador directamente. Teniendo en cuenta la convención de la película de utilizar como *voice-over* únicamente conversaciones registradas con los chicos de la calle, nuestras expectativas se vienen abajo cuando oímos decir al agente que se encargaba de la vigilancia de Duwayne mientras estaba en libertad condicional que él quería que sus cenizas se esparcieran en Puget Sound mientras vemos su cuerpo en un ataúd. En este momento, obtenemos «información interna» de alguien ajeno al círculo de los chicos de la calle, echando por tierra el tono intimista conseguido con el comentario previo en *voice-over*. El realizador ha recurrido a una entrevista con el agente de libertad condicional para conseguir información que hasta entonces habían aportado voluntariamente los chicos. Entramos en una forma de espacio auditivo diferente, más objetiva.

Esto va acompañado de un orden diferente de espacio visual. Mientras que los primeros planos con gran angular han caracterizado el estilo de filmación hasta este punto, cuando el padre de Duwayne y su escolta policial velan su cadáver al fondo del plano la cámara se posiciona en la parte posterior de la funeraria. (El padre del chico cumple sentencia en la cárcel.) Da la impresión de que la cámara no tendría que estar allí. Es como si la implicación habitual de que lo que vemos es lo que había se hubiera invertido en una declaración negativa: lo que vemos es lo que no deberíamos ver.

Esta incomodidad, sin embargo, se enfrenta a una convención habitual referente al posicionamiento espacial. Un plano general de un acontecimiento como un funeral puede indicar moderación o respeto (es algo muy habitual en las películas de ficción) mientras que los planos cortos pueden parecer entrometidos o molestos, quizá moralmente sospechosos por el modo en que ponen a prueba la habilidad de los actores sociales para seguir ignorando la presencia de una cámara que los registra en los momentos de mayor intimidad y vulnerabilidad. (Los primeros planos de un funeral en *Joe Leahy's Neighbors* tienen este efecto: a medida que continúa la ceremonia nos intriga cada vez más la dinámica entre el realizador invisible y los sujetos observados tan de cerca.) Pero el plano general del funeral en *Streetwise* tiene el efecto contrario. Se invierten las convenciones axiográficas. La distancia indica una intrusión cohibida o fastidiosa, una tentativa de acercarse a un momento íntimo lo suficiente como para poder filmarlo cuando hay una ausencia evidente de la compenetración espacial que se ve en el resto de la película. La distancia, en vez de transmitir respeto, indica una conciencia de lo moralmente dudoso que es regresar no para retomar contacto con Duwayne sino para hacer uso dramático de su cadáver.

La inversión de las expectativas del público asociada con la axiografía de las escenas de funerales apoya una cuestión expuesta por Nick Browne: «La posición figurativa [moral] del espectador no se puede formular a través de una

descripción de dónde está la cámara dentro de la geografía de la escena... Evidentemente, un espectador está en varios lugares al mismo tiempo: con el espectador ficticio [o la posición de la cámara y el realizador], con el individuo observado y al mismo tiempo en posición de evaluar y responder a las afirmaciones de cada uno de ellos».[16] Lo que es más importante, este plano va a contracorriente de las convenciones previas de la película. No somos libres de interpretarlo únicamente de acuerdo con las expectativas y normas que hemos aplicado a la película. Por el contrario, la alteración del tratamiento del espacio queda registrado como una diferencia ética/política/ideológica:

—Ética en tanto que plantea la cuestión de la responsabilidad del realizador en la representación del funeral. La muerte realiza sin duda alguna una función narrativa: la autoridad de la mirada deriva del uso estructural de esta muerte para ofrecer un clímax dramático, cerrando un retrato de la vida en la calle con un intenso momento de advertencia. La forma dramática, sin embargo, tiene el precio de una mirada encarnada y situada. Es como si el realizador hubiera reiterado una relación jerárquica entre cámara y sujeto recurriendo a la mirada profesional, ahora que lo requiere la forma dramática.

—Política en tanto que plantea la cuestión de la representación como cuestión social: ¿qué uso puede hacer un realizador de las imágenes de otros; qué clase de autorización pueden dar los padres y los hijos (fallecidos) que les proteja de ocupar el lugar de las víctimas en la argumentación de otra persona? ¿Cómo puede el realizador trabajar de un modo no jerárquico con aquellos que no tienen poder alguno?

—Ideológica en tanto que indica cómo nuestra propia subjetividad está constituida, en parte, por nuestro compromiso con el texto y cómo los cambios en lo que respecta a dicho compromiso tienen consecuencias que están mucho más matizadas de lo que nos harían pensar ciertas argumentaciones del «efecto ideológico» sobre el aparato cinematográfico.[17] Aparece una diferencia significativa en cuanto al espacio ético entre dos estilos de filmación diferentes; el cine hace mucho más que lograr el efecto ideológico singular de presentar un tema trascendental. (Si es que hay un efecto que anula y determina el efecto de la experiencia cinematográfica, sigue sujeto a una variación considerable en el nivel mucho más concreto del espacio dentro de los planos y entre los mismos.)

En la película de Fred Wiseman *Model* se hace evidente una distinción similar entre tipos de espacio ético. El segmento que resulta especialmente ilustrativo implica la observación de la producción de un anuncio de televisión de medias Evan Picone que, al final, se contrasta con el anuncio terminado. Wiseman no ofrece comentario alguno sobre el proceso de elaboración del anuncio. Hasta que vemos el anuncio terminado no queda completamente claro que las dos largas secuencias —una que observa la filmación de una escena en

unos exteriores de Nueva York y otra que observa la filmación de otra escena en un plató con un director diferente— son partes del mismo anuncio. El espacio, en la observación que lleva a cabo Wiseman de este proceso, queda acusadamente segmentado para producir lo que en otros textos he denominado efecto mosaico.[18] Al no guiarnos a través de la secuencia de imágenes y acontecimientos, y ofreciéndonos únicamente sonido sincronizado grabado en directo (sin música ni comentario), Wiseman consigue una diferencia considerable con respecto al anuncio: su estilo requiere una mirada retrospectiva si queremos entenderlo en su totalidad. Pero el contraste entre el estilo de observación de Wiseman y el estilo expositivo retórico del anuncio va mucho más allá:

—Wiseman hace hincapié en la duración, el proceso, el trabajo, la producción y, de forma implícita, en la obtención de unos beneficios. Sus prolongadas tomas, la inclusión de momentos «vacíos» y acciones repetitivas (múltiples tomas del mismo plano realizadas por el equipo de cámaras que observa Wiseman, planos prolongados de espectadores que simplemente miran, por ejemplo) generan una sensación de observación exhaustiva (debemos haber visto todo lo que era importante porque hemos visto muchas cosas que no lo eran). La reiteración de individuos como el director empieza a indicar un cierto sentido de profundidad y diferenciación psicológica (no es simplemente «el director» cuyo papel genérico quedará eliminado en el anuncio finalizado, sino una manifestación particular de un director con sus propias peculiaridades, frases y actitudes idiosincrásicas).

—El anuncio de medias constituye una unificación clara y lineal de espacio y acción. Wiseman presenta el espacio según las convenciones realistas habituales de un volumen tridimensional ilimitado en el que los actores están situados sin presión alguna uno con respecto a otro mientras que, en el anuncio, el avance lineal de la narrativa está por encima de todo. El espacio «real» que utiliza Wiseman contrasta con el espacio construido del anuncio. Podemos detectar un salto de montaje. La linealidad del anuncio ocasiona un espacio imposible semejante a los de Escher: el movimiento de la figura principal entre un plano y otro le da la vuelta de modo que acaba caminando hacia el punto del que procedía, aunque la actriz quiere dar la impresión de que es una mujer de negocios despierta y serena que sale de su casa para ir a la oficina.

En la banda sonora se produce una situación irreal similar. Mientras que Wiseman sólo nos ofrece sonidos grabados en directo, el anuncio no nos ofrece este tipo de sonidos en absoluto (ni indicios, claro está, de la presencia de observadores o de un equipo de cámaras). El espacio auditivo está completamente tomado por la música y el comentario en *voice-over*. El significado del anuncio es evidente desde la primera vez que se ve. Los personajes se interpretan como tipos, representativos de una clase social en vez de individualizados (la figura principal a la que da un empellón por la calle un hombre atractivo aunque algo distraído no tiene psicología individual: sólo puede identificarse como una

«profesional atractiva y con éxito» o como alguna categoría semejante). En vez de exhaustividad, lo que enfatiza el anuncio es la rapidez, lo inmediato, y un choque de ámbitos casi surrealista. Pasamos de un encuentro en plena calle entre una profesional y un hombre de negocios distraído que queda cautivado por su aspecto (en especial, claro está, por sus piernas) a un efecto de pavo real (el resultado de la filmación en estudio) en el que la pierna de otra mujer se levanta hasta llegar a una posición fija pero cada vez más elevada en el encuadre, mostrando en cada ocasión un tipo distinto de medias, y acaba con una imagen bidimensional de valla publicitaria del envase de las medias Evan Picone con el nombre en un lugar destacado. El anuncio convierte el espacio social tridimensional en un espacio icónico bidimensional de embalaje comercial.

—La mirada de la cámara de Wiseman tiene una cualidad *voyeurista* (la suya es una presencia no reconocida o una presencia como ausencia en relación con los actores sociales) y aun así no elabora su tendencia escopofílica hacia la forma de *voyeurismo* más específicamente sexual que se observa en muchas películas de ficción. (La cámara no se alinea con los personajes masculinos ni aisla a las mujeres como espectáculos para ser mirados.) La filmación que observa Wiseman lo hace, pero su propia cámara inspecciona la escena para incluir espectadores casuales, amas de casa que miran desde sus ventanas, una pareja de homosexuales que se detiene para mirar, un policía y un barrendero, entre otros. Wiseman nos permite observar la jerarquía del espacio dividida según los sexos tal y como la organiza el equipo de filmación pero sin llegar a duplicarla.

— Por el contrario, el *voyeurismo* descarado del anuncio se alinea claramente con un sistema jerárquico de los sexos. Las mujeres se ponen «presentables» y los hombres disfrutan de la presentación que éstas hacen de sí mismas (¿es ésta la principal carrera de nuestra heroína?). Cuando el hombre de negocios tropieza con la mujer, la cámara pasa de enfocar el rostro de ésta y un breve intercambio de miradas entre los dos, mientras el hombre la gira por la cintura en un intento perfectamente coreografiado para mantener el equilibrio, a enfocar sus piernas. (La cámara de Wiseman no ofrecía una vista de semejante parte del cuerpo ni documentaba cómo se filmaba para el anuncio; al no haber una advertencia, el desplazamiento de la mirada hacia sus piernas nos coge más desprevenidos; Wiseman nos ayuda a prestarle atención a través de una diferencia axiográfica en el estilo de filmación.) En el propio anuncio, el deseo se desplaza de forma «natural» del rostro de la mujer a sus piernas/medias a través del movimiento de la cámara y de una canción que hace referencia a las medias («un aspecto nuevo y excitante... hasta sus medias») de modo que no parezca obsceno ni dé la sensación de convertir a la mujer en un objeto sino que sea una revelación informativa del secreto de su atractivo. (La panorámica descendente se ajusta a un estilo de montaje probatorio en el que lo que vemos ilustra lo que oímos: «hasta sus medias».) El anuncio, después de todo, va dirigido a otras mujeres, no al espectador/*voyeur* masculino. La mirada masculina debe presen-

tarse como algo deseable y la atención fetichista que se le presta a las piernas de la mujer como una confidencia compartida entre mujeres (o entre la narrativa retórica y la espectadora): estas medias son el verdadero origen del atractivo.

—La representación que hace Wiseman del espacio social no gira tanto en torno a la atracción sexual como al trabajo. Los indicios de orientación sexual que existen no son partes de una única «heterosexualidad obligatoria». Vemos individuos desaliñados, amas de casa que parecen indiferentes a las cuestiones de atractivo visual, una pareja de homosexuales que presencian la escena con aparente indiferencia ante el atractivo y *glamour* de las modelos. El cuerpo representado por Wiseman queda deserotizado y convertido en una herramienta o instrumento. Aunque terriblemente difícil de filmar siguiendo una planificación, el cuerpo está inexorablemente disciplinado para producir una impresión de naturalidad y espontaneidad. El director se dirige reiteradamente a la actriz/modelo principal tratándola de «muñeca» y «cariño», por lo general en tono de enérgica tolerancia con sus fallos y errores gestuales. Las tomas repetidas obligan a los actores a borrar cualquier indicio de autonomía: sus movimientos deben estar totalmente sincronizados con el deseo del director que, a su vez, debe contentar al representante de Evan Picone que observa la actividad. En el mundo histórico que observa Wiseman, ni los hombres ni las mujeres controlan los sucesos ni la orquestación de sus propios movimientos y miradas; los representantes colectivos de cada sexo hacen valer ese poder.

—En contraste con la sugerencia que hace Wiseman de limitación sistémica, psicología instrumental y determinación, el anuncio transmite una causalidad lineal centrada en los personajes, pero su temporalidad queda invertida. En un primer momento el anuncio presenta una cierta cualidad de la vida (el atractivo femenino) que después se expone como el efecto de una causa que se revela más adelante (las medias). Así es como serás si compras esto. A este anuncio, al igual que a algunas películas como *El juego de la guerra*, de Peter Watkins, se le podría aplicar un tiempo condicional. El efecto, aunque aparece en primer lugar y se presenta a modo de estilo de vida contemporáneo fácilmente accesible, se sitúa retroactivamente en el futuro. Es un efecto a la espera. Puede formar parte de tu futuro si ahora lo provocas comprando el artículo especificado. El espacio y el tiempo acaban por implosionar hacia el momento de su génesis: la imagen final de la representación icónica y bidimensional del envoltorio de las medias Evan Picone. Tiene el estatus ontológico de algo que está en primer lugar a pesar de que llega al final: no lo ha producido nada; no es un artículo sino un talismán primordial. Tú también puedes jugar a ser Dios con tu propia creación. Compra esto y el espacio axiográfico del deseo masculino y un futuro personal de atractivo y éxito serán tuyos. Un teleología que parece tenue o indeterminada en la representación de Wiseman del mundo histórico se torna absolutamente clara: el futuro que quieres (el futuro que queremos que quieras) es tuyo y ésta es exactamente la clave para conseguirlo.

La diferencia en la organización del espacio entre las observaciones de Wiseman y las afirmaciones del anuncio propone diferentes sistemas axiográficos. Prevalecen valores diferentes. La yuxtaposición de una forma de espacio ético con otra no sólo recalca algunas de las operaciones que de otro modo podrían resultar menos evidentes en el anuncio (si no tuviéramos acceso a la «otra escena» de la producción del anuncio), también justifica la presencia ausente de Wiseman como sustituto del «observador ideal». Es decir, parte de la inquietud que de otro modo podría provocar la observación no reconocida queda desplazada por la revelación de la diferencia entre el sistema visual de Wiseman y el del anuncio. Un *voyeurismo* epistofílico generalizado (mirar al servicio del conocimiento) parece menos problemático cuando lo que vemos parece eso mismo pero en mayor grado, un sistema en el que los términos y las condiciones de conocimiento se reducen a un consumo de artículos «inteligente» y el *voyeurismo* se convierte en una mirada masculina fetichista a las mujeres que disfrutan siendo espectáculo. Las cuestiones axiográficas que plantea la modalidad de observación de la representación documental quedan desplazadas (o encubiertas) por las cuestiones más acuciantes que plantea el anuncio. Nuestro deseo de saber legitima la serie de observaciones que aportan las pruebas omitidas en el anuncio finalizado.

Otras modalidades de representación plantean diferentes cuestiones axiográficas. Los documentales interactivos dirigen la atención del espectador hacia la presencia física e histórica del realizador por medio de la interacción entre los actores sociales y la cámara, por lo general a través de entrevistas. Esto, a su vez, plantea cuestiones acerca de la responsabilidad del realizador frente a estas personas o actores sociales. ¿Se elude su proximidad espacial a través de técnicas que enmascaran la presencia del realizador (presentando los comentarios de los personajes pero no las preguntas del realizador, por ejemplo), que reclutan testigos y expertos para confirmar una argumentación que no es la suya (como vemos en numerosos filmes desde *Housing Problems* hasta las noticias vespertinas) o subordinando la argumentación de la película al punto de vista de sus testigos (como podemos ver en *With Babies and Banners, If You Love This Planet* y *Through the Wire*)? ¿Aparece el realizador en el encuadre y demuestra su propio estilo de interacción y, lo que es más, hasta dónde está dispuesto a llegar para obtener información (como vemos en *Hotel Terminus* y *Shoah*)? ¿Se reconoce la presencia del realizador como alguien que podría perfectamente condicionar o determinar los acontecimientos (como ocurre en *Hard Metal's Disease*, de Jon Alpert, *Jaguar*, de Jean Rouch, y *Chronique d'un été*, de Rouch y Edgar Morin)? Aunque presente principalmente como una ausencia, ¿aparece aun así la presencia ética/política del realizador registrada en el espacio que hay entre los planos, en las yuxtaposiciones que conforman un argumento y que a pesar de reclutar actores sociales para una argumentación que no han elaborado

ellos, no ofrecen una sensación de uso erróneo sino de cita? Ofreciendo un contexto suficiente para las citas (como podemos ver en *In the Year of the Pig* de Emile de Antonio o en *The Color of Honor* de Loni Ding) se le permite al espectador que juzgue a los testigos por lo que son y no sencillamente por cómo se usa lo que dicen.

Por último, los documentales reflexivos que ponen en tela de juicio las normas y convenciones de la práctica documental pueden cuestionar al realizador presente pero ausente con tanta facilidad como cualquier otra cosa. *De grands événements et des gens ordinaires* de Raúl Ruiz representa al realizador como actor social en el proceso de elaboración de un documental sobre las impresiones que la gente de su entorno tiene acerca de unas elecciones a escala nacional. Ruiz aparece en pantalla intentando concertar una entrevista con el alcalde (a quien no vemos en ningún momento) y sus comentarios en *voice-over* reflexionan sobre la naturaleza del documental y su propio estatus de exiliado chileno afincado en París, al que la ley prohibe participar en los asuntos políticos franceses, incluyendo las elecciones. Su metacomentario sobre el documental contrasta con su propio desplazamiento como presencia en el exilio que no puede participar en aquello que comenta. Ruiz plantea, de forma oblicua, pero como resultado directo de su propia presencia reconocida, la cuestión de la autoridad documental: ¿quién está autorizado para representar a quién y con la autoridad de qué régimen discursivo específico (qué serie de convenciones documentales) lo hará?

Sin aparecer en la pantalla ni dejar ver las incertidumbres morales que puede tener, Errol Morris también establece una posición reflexiva con respecto a la presencia del realizador en *The Thin Blue Line*. Esta película indaga en los relatos contradictorios de dos hombres que estaban presentes cuando mataron de un disparo a un policía de Dallas. Uno de los individuos, Randall Adams, fue declarado culpable, en parte como resultado del testimonio del otro, David Harris, pero Adams sostiene que es inocente. Morris, sin embargo, no aparece como el defensor incondicional de un hombre inocente sino como un observador irónico del modo en que los hechos se tergiversan a través de narrativas dispares y contradictorias (las de Adams y Harris, la policía, el fiscal y la defensa, los testigos y los amigos). No amasa pruebas con una convicción de que eso le llevará directamente hasta la verdad. De hecho nos deja, al final de la película, con la inquietante sensación de que aunque Randall Adams era casi sin duda alguna inocente, la justicia depende de la determinación de verdades que se zafan de las indagaciones y no pueden garantizarse.

En la mayoría de los documentales que incluyen reconstrucciones, la reconstrucción deriva de pruebas históricas y objetivas, como en *Night Mail* y *El juego de la guerra*. La premisa de que la evidencia histórica las respalda tam-

bién da verosimilitud a las reconstrucciones en películas como *Roses in December, Las madres de la Plaza de Mayo* y *The Color of Honor*. Morris, sin embargo, ignora la presunción que permite al documentalista reconstruir la puesta en escena de la supuesta verdad. La «verdad» en este caso es mucho más esquiva, y está amortajada por el tiempo pero también, en mayor grado incluso, por la memoria, el deseo y la paradoja lógica de que es imposible que ninguna afirmación confirme su propio estatus de verdad. Morris acaba con un primer plano bien iluminado de una grabadora de bolsillo reproduciendo supuestamente la entrevista que oímos. Se describe como la entrevista final de David Harris, en la que deja claro que Randall Adams no era culpable. Pero esta afirmación surge del siguiente intercambio de opiniones.

Errol Morris pregunta:

—¿Era inocente?

—¿Se lo preguntó? —responde Harris.

—Dijo que era inocente —dice Morris.

—Ahí lo tiene —comenta Harris—. No le creyó, ¿eh? Los criminales siempre mienten.

Al igual que la paradoja de los cretenses, la referencia de Harris a que los criminales mienten amenaza con anular la afirmación de Adams de que era inocente —si es en efecto un criminal— o la corroboración de Harris de la inocencia de Adams —si Harris es un criminal, como demuestra la película sin lugar a dudas.

Al igual que la estructura paradigmática problema/solución de *Downwind, Downstream, The Thin Blue Line* acaba con una solución, pero ésta tiende a abaratarse de forma reflexiva incluso cuando apoya la inocencia de Adams. El poder de la secuencia, en gran parte, se sigue más de su colocación narrativa al final de la película que de su irrefutable «prueba» de inocencia o culpabilidad. La afirmación de Roland Barthes de que, en la ficción, la verdad es una función de lo que aparece en último lugar nunca ha sido tan cierta como en este caso.[19]

El proceso de establecimiento de una distancia con respecto a la omnisciencia de la autoría y la autoridad política tan esencial en los discursos de sobriedad, y en el documental de conciencia social en particular, tiene lugar al separar Morris sus imágenes del ámbito indicativo de la referencia histórica. En vez de presentar objetos como el arma homicida de un modo factual, Morris ofrece un dibujo realista pero icónico de una «pistola» contra un fondo blanco. La imagen es más afín al discurso de la ilustración pictórica que al de la documentación fotográfica. De un modo similar, en vez de presentar la reconstrucción del asesinato del modo más verosímil (teniendo en cuenta la aparente inocencia del condenado), Morris reconstruye el evento con diferentes variaciones sumamente estilizadas. En algunas de ellas un batido de vainilla Harvey's surca el cielo nocturno en cámara lenta antes de estrellarse sobre el asfalto, en otras la cámara se recrea en los pies del policía en vez de en su rostro. En ninguna de ellas re-

cibimos una indicación clara de que David Harris, y sólo Harris, cometiera el crimen. En vez de ofrecer pruebas visuales para apoyar la explicación más probable, las reconstrucciones ilustran las narraciones más improbables y contradictorias que han ofrecido abogados, agentes de policía y supuestos testigos.

Aunque esta película tiene una conclusión, la «confesión» grabada no es exactamente concluyente. Volvemos a estar donde empezamos, con la palabra de una persona frente a la de otra, la situación en que, de hecho, se encuentra toda exposición y narrativa. La reticencia de Morris a basarse en la cualidad indicativa de la imagen para implicar una autenticidad que no puede garantizar imagen alguna abre un espacio ético ambivalente para el realizador: por una parte, haciendo caso omiso de las normas a través de las que se suele transmitir la verdad habitualmente, puede estar mofándose o jugando con las afirmaciones de un hombre cuya vida está en juego; por otra parte, «dejando al descubierto el recurso» y haciendo más evidente el proceso a través del que se construye la verdad, mostrando cómo múltiples verdades basadas en diferentes suposiciones y motivaciones se contradicen, puede estar invitándonos a sacar nuestras propias conclusiones según hechos e historias que no admiten una resolución inequívoca como una única verdad. Es posible que Randall Adams sea en efecto inocente, pero la película nos invita a experimentar la incertidumbre que permite sopesar narrativas de explicación divergentes a cualquier persona que no tenga un conocimiento directo del suceso original. Morris evita utilizar el poder de la imagen fotográfica para dar la impresión de que certifica (a través de reconstrucciones «auténticas») un grado de certeza inalcanzable en otro lugar que no sea el cine.

Teniendo en cuenta las convenciones de la defensa documental en la que el realizador socialmente responsable intenta demostrar la validez de una interpretación frente a otras, no queda claro si la negativa de Morris a hacerlo deriva del deseo de utilizar este hecho en concreto para elaborar un filme más complejo en tono narrativo o del deseo de desafiar nuestras expectativas en lo que respecta a la convención documental. En el primer caso, la película se habría hecho a expensas de lo que «realmente ocurrió» y del poder del documental para convencernos de su naturaleza. En el segundo, la película busca intensificar nuestra experiencia subjetiva de la ambigüedad del conocimiento factual basado en representaciones individuales sin dejar de indicar que algunas representaciones son mucho más verosímiles que otras. En mi opinión la tendencia que prevalece es esta última, pero está recubierta por una tendencia opuesta a mostrar un ingenio irónico que es un elemento esencial no tanto de esta desconstrucción de las expectativas como de las preferencias estilísticas y la confusa imparcialidad del propio Morris. Como la ironía de *Terciopelo azul* (Blue Velvet, 1986), de David Lynch, se trata de un estilo que potencia la controversia a través del fomento deliberado de la ambivalencia.

Ética, política, ideología

Como jugada final en este estudio del espacio axiográfico, es importante situar lo ético de un modo más rotundo en relación con lo político y lo ideológico. Considero que la ética va a la par de la política (y la ideología) ya que estos términos representan la misma problemática dentro de marcos conceptuales diferentes. La conducta ética, en otro nivel, puede considerarse como una conducta de motivación política y viceversa; tanto la ética como la política se pueden ver como ejemplos de discurso ideológico dirigido a la constitución de formas apropiadas de subjetividad para un modo determinado de organización social. Hay sin duda alguna una política de la ética como hay una ética de la política: ambas son discursos ideológicos no sólo en el sentido de que buscan afectar a la conducta individual por medio de la retórica, sino en el sentido más básico de que establecen y mantienen un «entramado de relaciones sociales» específico que forma el tejido y la textura de una economía cultural determinada.

Aquello que consideramos ética en un sistema puede ser política en otro. La utilidad de identificar las implicaciones de la representación espacial como una cuestión de ética reside, en principio, en que esto ayuda a hacer hincapié en la confrotación experimental con cuestiones y valores que experimenta el espectador, como también los experimentó el realizador. El peligro está en no reconocer que los valores éticos implican una ontología, una visión del mundo o sistema de valores independiente, que se zafa de las tentativas de situarlo históricamente. Parece ser, por tanto, que las acciones éticas están impulsadas por valores éticos en vez de derivar del código por el que los que ostentan el poder se conducen a sí mismos y a otros al optar por regulaciones de conciencia y responsabilidad social como alternativa a la coacción.[20] Un sistema como el cristianismo o el periodismo, por ejemplo, se convierte en el límite o marco que aporta el repertorio de valores y los medios para aplicarlos a una situación determinada. Nos da la impresión de que ya no necesitamos buscar más, ya que los partidarios del marco ético pueden aplicarlo a todas las situaciones posibles. Introduzco la política para sugerir que mientras que los valores pueden circular dentro de sistemas independientes, también se infiltran y apoyan los modos de poder y jerarquía, hegemonía y control que estructuran dichos sistemas. Una auténtica ética de la representación espacial es también y simultáneamente una política de la representación espacial. La primera hace mayor hincapié en el encuentro fenomenológico inmediato del espectador con el realizador, la segunda en los patrones y las relaciones ideológicos que tienden a apuntalar o producir este encuentro.

El debate ético puede convertirse en una última morada definitiva cuando tiene lugar dentro de un marco que se presenta como universal. (No hay ninguna otra posibilidad de conducta correcta.) Se diferencia lo bueno de lo malo, prevalece la armonía. Y sin embargo esta sensación de certeza, una vez hemos

ordenado nuestras convicciones éticas, es fundamentalmente equívoca. En la mayoría de las ocasiones, el debate ético es una ocasión para un gran despliegue de afectación y santurronería. Valiosa hasta cierto punto —ayuda a romper el sello hermético del postestructuralismo prendido en torno al texto y el discurso como operaciones que producen efectos y constituyen subjetividades con una consideración mínima por la experiencia ética y moral de la propia subjetividad— la ética es, en definitiva, una forma atrofiada de lógica. Sucumbe a una posición que está de lleno dentro de una ideología de oposiciones binarias justificada por la superioridad moral de un término frente a otro (bien frente a mal, verdad frente a mentira, hombres frente a mujeres, derechos de propiedad frente a derechos civiles).

A menudo el debate ético es un debate ferviente y con una gran carga emocional. Su finalidad depende, en el fondo, del consenso en que todo responde a un orden natural. Se puede decir que la ética es un mecanismo ideológico a través del cual quienes ostentan el poder proponen regular su propia conducta. Esto puede ser un medio de evitar la regulación externa (una función, podría argumentarse, de ética médica, legal y periodística); de ofrecer orientación práctica para la resolución de problemas concretos (una función que realizaban con toda claridad los códigos éticos de la antigua Grecia referentes a la conducta sexual masculina examinada por Michel Foucault en su obra *El uso de los placeres*); y de ofrecer un mecanismo para las investigaciones de descubrimiento personal. Un sistema ético, sin embargo, depende de que se alcance la unanimidad en lo que respecta a su conveniencia para todos (o al menos de que se supriman los sistemas alternativos y se releguen las resistencias individuales como *resentimientos*, «desviaciones» u otras categorías que carezcan de la legitimidad necesaria para enfrentarse a lo imperante). En cuanto dos sistemas éticos luchan por su legitimidad, o en cuanto la propia ética se pone entre paréntesis, la certidumbre se desvanece. Nos vemos obligados a encontrar algún otro fundamento para nuestras convicciones y acciones.

En vez de confiar en la ética como medio a través del que podemos evaluar y jerarquizar las prácticas del cine documental, un enfoque alternativo sería desfamiliarizar esta práctica e implantarla dentro de otra: la tentativa de cuestionar y subvertir la ideología dominante de oposiciones y jerarquía y la ética que la respalda. Más allá del bien y del mal está la dialéctica de una práctica social basada en diferencias que no se reducen a ellos y nosotros, yo y otro. La cuestión no estriba, por ejemplo, en que la mirada de Wiseman sea más sólida desde un punto de vista ético que la del anuncio, sino en que cada mirada opera dentro de un marco ideológico diferente que sigue requiriendo praxis por parte del espectador, no suficiencia, si se quieren evitar las categorías estáticas y metafóricas. (De un modo similar, *Consuming Hunger* cae en la misma trampa ética que critica si su análisis de la caridad contemporánea orquestada por los medios de comunicación permite al espectador sentirse superior con respecto a los que donan

su dinero para aliviar el hambre, en vez de obligar al espectador a reconocer la necesidad de una respuesta más adecuada y efectiva más allá de las polaridades de un ellos y nosotros que sencillamente pasa de víctima/benefactor a ingenuo/crítico.) En tanto que los artífices de textos documentales son individuos, el espacio ético que ocupan sus cuerpos y sus miradas puede ocuparnos de un modo apropiado, pero si queremos ver la representación documental como un discurso social y una práctica institucional, también tenemos que implicar estos cuerpos y miradas en los términos políticos e ideológicos, así como en los términos éticos de bien y mal, que se utilizan para responsabilizar a los individuos.

Segunda parte
EL DOCUMENTAL: UNA FICCIÓN (EN NADA) SEMEJANTE A CUALQUIER OTRA

4. La narración de historias con pruebas y argumentaciones

El cuestionamiento del estatus del documental

Una tendencia de los escritos recientes sobre el documental es la de hacer hincapié en su nexo con la narrativa. Los documentales son una ficción con tramas, personajes, situaciones y sucesos como cualquier otra. Ofrecen carencias, retos o dilemas en la introducción; van construyendo tensiones cada vez mayores y conflictos de creciente dramatismo, y acaban con una resolución y la clausura. Hacen todo esto con referencia a una «realidad» que es una construcción, el producto de sistemas significantes, como el propio documental. Al igual que las realidades construidas de la ficción, esta realidad también debe investigarse y debatirse como parte del dominio de la significación y la ideología. La noción de cualquier acceso privilegiado a una realidad que está «ahí», más allá de nosotros, es un efecto ideológico. Cuanto antes nos demos cuenta de eso, mejor.

Algunos realizadores documentales también han hecho hincapié en esta idea. En *Far from Poland* la pregunta principal de la película es qué está ocurriendo, ahí, en Polonia, en un ámbito del que tenemos un conocimiento fragmentario y muy mediado, un ámbito que reconstruimos de forma creativa para nuestros distintos propósitos. Jill Godmilow se presenta como la realizadora que además de actuar como mediadora debate esta cuestión, sin resultados defi-

nitivos. Invierte la modalidad expositiva del documental que se basa en entrevistas con testigos y metraje de archivo poniendo en duda el valor de autenticidad de esta clase de pruebas acerca de lo que es históricamente real. Fabrica su propia versión de lo que pueden decir y hacer las figuras históricas, los actores sociales. Tiene un compañero, Mark Magill, que pone en duda las inclinación reflexiva de la propia realizadora: ¿está dando rienda suelta a un juego de imágenes y palabras? ¿No es Polonia una realidad en la que la gente vive y muere; podemos reducirla a figuras textuales sin reducir nuestro propio sentido de la historia? Goldmilow no da una respuesta definitiva. Quizá hemos perdido la posibilidad de establecer un compromiso semejante. Quizá hablar directamente acerca de la realidad del discurso, y de sus limitaciones, sea el modo más decidido de cuestionar nuestros supuestos acerca del acceso que tenemos a una realidad que nos llega en gran medida a través de las representaciones de los medios de comunicación. Y cuestionar estas representaciones es cuestionar la representación histórica y su aliado, el propio documental.

Esta insistencia en que el documental tiene una base narrativa construida contradice las reivindicaciones de la superioridad moral del documental con respecto a la ficción. Dziga Vertov, John Grierson, Paul Rotha, Pare Lorentz, todos ellos ensalzaron el documental como una forma moralmente superior de realización, como un colaborador responsable con los discursos de sobriedad. Esta perspectiva facilitó sin duda alguna la creación de agencias nacionales de producción cinematográfica como GPO y Empire Marketing Board en Gran Bretaña, el United States Film Service o, más adelante, el U.S. Information Service y el National Film Board of Canada. El documental se ha mantenido apartado, históricamente, del cine de ficción. La ficción era aquello que defraudaba y distraía. La ficción hacía caso omiso del mundo tal y como era en favor de la fantasía y la ilusión. No tenía mayor importancia, en especial si venía de Hollywood.

Dziga Vertov mantenía esta actitud: «Una película psicológica, de detectives, satírica o de cualquier otro tipo [*sic.*]. Se quitan todas las escenas y sólo se dejan títulos. Tendremos un esqueleto literario de la película. A este esqueleto literario podemos añadirle nuevo metraje —realista, simbólico, expresionista— de cualquier tipo. Las cosas no cambian. Como tampoco cambia su interrelación: esqueleto literario más ilustración cinematográfica. Así son todas nuestras películas y también las extranjeras, sin excepción».[1] Paul Rotha, en su obra *The Film Till Now*, defendió una opinión semejante: «Hollywood hizo muy poco por potenciar los usos humanitarios del cine... No, Hollywood debe enfrentarse a la acusación de haber evitado deliberadamente que la gente piense, haga preguntas, se entere de qué estaba haciendo la gente en otros lugares y cómo lo estaba haciendo».[2] El documental, aunque seguía basándose en imágenes, se mantenía apartado del dominio ilusorio de la ficción abordando el mundo histórico y las cuestiones reales a las que se enfrentaba. Pero esta creencia en la redención a través de un objetivo social admitido ha empezado a ser objeto de

un asedio. Si se dice que la obra de un documentalista es una ficción como cualquier otra, la mente liberal se asombra y se paraliza. De este modo se ataca al liberalismo documental y se deja muy poca alternativa al realizador, crítico o espectador concienciado.

Esta crítica del documental como una ficción semejante a cualquier otra debe cuestionarse sin recurrir a la supuesta superioridad de cualquier discurso analítico, ensayístico y basado en hechos. El racionalismo y logocentrismo que caracterizan la tradición documental y su parentela de formas de no ficción como el periodismo, las noticias de televisión, los editoriales y la red más amplia aún del discurso racional que mantiene nuestro sistema político-económico se pueden considerar como una modalidad característica de investigación y conducta social sin una base ontológicamente superior, a pesar de Platón. Se puede argumentar incluso que se trata de una tradición masculinista, que potencia los valores y capacidades del análisis abstracto y la manipulación simbólica que los hombres reclaman como su ámbito privado. Pero el supuesto contrario, que el documental es una ficción como cualquier otra, que el mundo en el que habitamos es una construcción social en la misma medida que cualquier ficción es una construcción imaginaria, que lo que encontramos «ahí» no es sino lo que postulan nuestros códigos y sistemas de signos, esto debe, asimismo, ponerse en tela de juicio.

El documental comparte muchas características con el cine de ficción pero sigue presentando importantes diferencias con respecto a la ficción. Las cuestiones del control del realizador sobre lo que filma y de la ética de la filmación de actores sociales cuyas vidas, aunque están representadas en la película, se extienden mucho más allá del ámbito de ésta; las cuestiones de la estructura del texto así como las de la actividad y las expectativas del espectador —estos tres ángulos desde los que parten definiciones del documental (realizador, texto, espectador)— también sugieren que, en diversos sentidos importantes, el documental es una ficción en nada semejante a cualquier otra.

El mundo en el documental

Sopesemos el modo en que entramos en un mundo de ficción, basado en las dimensiones espacio-temporales del contexto de los personajes. Se trata de un ámbito único e imaginario. Se parece a los mundos ficticios de otros textos, alineándose a menudo en agrupaciones como géneros o movimientos. También tiene cierto parecido con nuestro propio mundo, en especial si se hace en un estilo realista. Estará poblado por gente, objetos y lugares reconocibles y con estados de ánimo y tonalidades emocionales reconocibles, pero este parecido es fundamentalmente metafórico. Es posible que entendamos este mundo a través de procedimientos cognitivos característicos de la ficción,[3] pero interpretamos este

mundo a través de procedimientos de evaluación que también dependen de suposiciones y valores aplicables al mundo en que vivimos. Planteamos al mismo preguntas de valor ideológico y social, género y representación sexual, historia y afiliación política, identidad nacional y cultural, etcétera, así como cuestiones más formales, y lo hacemos de forma metafórica. Prestamos atención más a una similitud que a una réplica.

El documental es diferente en cierto modo. El documental nos permite acceder a una construcción histórica común. En vez de a un mundo, nos permite acceder al mundo. En el mundo siempre hay cuestiones de vida o muerte no muy lejos de nosotros. La historia mata. Aunque nuestra entrada en el mundo se produce a través de redes de significación como el lenguaje, las prácticas culturales, rituales sociales, sistemas políticos y económicos, nuestra relación con este mundo también puede ser directa e inmediata. Aquí, «envenenamiento por estricnina» no es sólo un significante que yace inerte sobre una página en toda su densidad polisilábica, sino una experiencia mortal. Aquí, «Fuego», «Tira a matar», «Salta» o «Escalpelo» no son simples imperativos lingüísticos sino preludios a una acción que conlleva conscuencias físicas para nuestras personas físicas. *Se producen prácticas materiales que no son entera o totalmente discursivas, aunque sus significados y valor social lo sean.*

Al igual que las propias personas, las representaciones y los textos tienen el potencial para matar, pero carecen de la capacidad física para hacerlo directamente. La Biblia, el Corán y el Manifiesto Comunista son tres obras que han dejado un rastro de sangre, entre otras cosas. Pero para tener este efecto, deben entrar en el mundo utilizando los medios de la forma, la retórica y la ideología. Como fuentes de ideas, imágenes, valores y conceptos, de sistemas de creencia y categorías de percepción los textos pueden, como la experiencia pasada, determinar o modular el comportamiento, a menudo a través de un proceso acumulativo. El texto en sí no puede actuar sobre nosotros. No puede darnos órdenes ni tomar medidas. Las palabras «Trabajadores del mundo, uníos» permanecen inertes, como meras palabras sobre una página, a menos que entren en la disposición mental de un lector de forma que provoquen o contribuyan a una acción subsiguiente. Los textos son un área de información, donde circulan diferencias y se deslizan significantes. Y como ficciones o narrativas, los textos nos dirigen hacia mundos, invitándonos a habitar de forma imaginaria dominios a menudo misteriosamente similares al nuestro, en ocasiones radicalmente distintos, pero que en ningún caso son el mundo que habitamos físicamente.

El mundo es donde circula no sólo información sino también materia y energía. A través del discurso, la lingüística o, de un modo más directo, la naturaleza, podemos desatar estas fuerzas físicas o dichas fuerzas pueden desatarse contra nosotros. Digamos lo que digamos acerca de la naturaleza construida, mediada y semiótica del mundo en que vivimos, también debemos decir que supera todas sus representaciones. Se trata de una realidad brutal; los objetos co-

lisionan, se producen acciones, las fuerzas se cobran sus víctimas. El mundo, como dominio de lo real desde el punto de vista histórico, no es un texto ni una narrativa. Pero debemos volvernos hacia los sistemas de signos, el lenguaje y el discurso para asignar significado y valor a estos objetos, acciones y acontecimientos. Desde luego ocurrirán; su interpretación, sin embargo, invoca todo el poder de nuestro sistema cultural. El documental nos dirige hacia el mundo de la realidad brutal al mismo tiempo que intenta interpretarlo, y la expectativa de que lo vaya a hacer supone una intensa diferencia con respecto a la ficción.

Los documentales nos dirigen hacia el mundo pero también siguen siendo textos. Por tanto comparten todas las implicaciones concomitantes del estatus construido, formal e ideológicamente modulado, de la ficción. El documental se diferencia, sin embargo, en que nos pide que lo consideremos como una representación del mundo histórico en vez de como una semajanza o imitación del mismo. La imagen de la muerte de un individuo intenta registrar la auténtica muerte física de esa persona en vez de una representación mimética de la muerte. Esta diferencia experimental es en sí el tema de una película de vídeo, *Eternal Frame*, del Ant Farm Collective, que reconstruye la realidad histórica simulando la filmación del asesinato de John F. Kennedy y logrando sin embargo un efecto decididamente distinto. (El estatus del propio metraje como artefacto y nuestra tendencia a tomarlo por un talismán pasan a un primer plano, desplazando la aparente transparencia de la grabación con el suceso que ésta registra. Esto es comparable al efecto del metraje histórico retocado en *A Movie* y *Report*.) Aunque a menudo debemos aceptar la palabra del texto («Lo que va a ver a continuación es un hecho auténtico...»), el efecto de esta acción da pie a una intensa diferencia que la cuestión de la muerte demuestra de un modo dramático.

La muerte puede, de hecho, ser el tema subyacente de la mayoría de los documentales, como indicó Bazin acerca del cine en general en su ensayo «Ontología de la imagen fotográfica».[4] A menudo los documentales se enfrentan a la experiencia de la muerte en sí directamente. Incluso si no lo hacen, la frágil mortalidad de sus actores sociales resulta evidente en todo momento. Las instituciones, prácticas, aparatos, creencias y valores que afectan a esta mortalidad constituyen un punto de enfoque recurrente para la mayoría de los documentales, sea su argumentación acerca del modo en que nuestros cuerpos y nuestra mortalidad se ponen en situaciones de riesgo fatalista, optimista o revolucionaria. Esto da perentoriedad a una categoría de realización que carece del atractivo de la fantasía y la imaginación que tiene la ficción.

Representación documental

Los documentales, por tanto, no difieren de las ficciones en su construcción como textos sino en las representaciones que hacen. En el núcleo del documen-

tal no hay tanto una historia y su mundo imaginario como un *argumento* acerca del mundo histórico. (En *Ideology and the Image* utilicé «diégesis» y «ficción retórica» para hacer esta distinción entre el mundo imaginario de la ficción y el mundo proposicional del documental. Prefiero «argumentación» como palabra más familiar, pero no quiero dar a entender con ello que todos los documentales sean argumentativos, sino que sus representaciones o proposiciones, tácitas o explícitas, apuntan al mundo histórico directamente.) El documental representa el mundo, y es posible que convenga recordar algunos de los múltiples significados de la palabra «representar» ya que todos ellos son simultáneamente aplicables en este contexto. El uso más generalizado en la crítica cinematográfica ha sido el de similitud, modelo o representación en sí. (La idea de un modelo que era, simultáneamente, su objeto, compartiendo su ser ontológico gracias al proceso fotográfico, era la forma de representación que tanto fascinaba a André Bazin.)

Según el *Oxford English Dictionary* (OED), representación también significa representar políticamente a un grupo o clase sustituyéndolo o actuando en su nombre con el derecho o la autoridad para actuar de su parte. La Cámara de Representantes del Congreso de los Estados Unidos lleva este nombre debido a su responsabilidad de representar a la población en una proporción justa y equitativa entre los Estados. En torno a la función de los políticos electos en general se ha elaborado todo un discurso sobre su función de representantes, pero también se producen otras formas de representación política más informales.

Asimismo, representación significa «la acción de exponer un hecho, etcétera, ante otro u otros a través del discurso; una declaración o narración, en especial una declaración o narración que intenta transmitir una idea o impresión concretas acerca de una cuestión con objeto de influir en la acción o en la opinión» (*Oxford English Dictionary*). En este caso la representación se lleva a cabo o se presenta; la representación equivale a defender una postura de un modo convincente. La representación tienen más que ver con la retórica, la persuasión y la argumentación que con la similitud o la reproducción.

En resumen, el documental nos ofrece representaciones o similitudes fotográficas y auditivas del mundo. El documental representa los puntos de vista de individuos, grupos o entes que van desde un realizador solitario como Flaherty hasta el gobierno de un Estado pasando por la cadena CBS. El documental también expone una representación, o una defensa, o una argumentación, acerca del mundo explícita o implícitamente. Al ofrecer nuestra propia representación del documental en este libro, al ofrecer un relato adecuado de sus propiedades y tradiciones, formas y efectos, habremos de tener en cuenta estas tres acepciones.

La ventana documental

El documental comparte las propiedades de un texto con otras ficciones —la materia y la energía no están a su inmediata disposición— pero aborda el mundo en el que vivimos en vez de mundos en los que imaginamos vivir. Es posible que esto sea en parte una cuestión de convenciones y expectativas, pero tiene una importancia fundamental. Los documentales en tiempo condicional como *El juego de la guerra* o *Culloden* de Peter Watkins y las reconstrucciones históricamente discrepantes como las narraciones representadas del asesinato de un policía en *The Thin Blue Line* ponen a prueba uno de los límites del documental y la narrativa dirigiéndonos hacia una extrapolación imaginaria del mundo presente, según pruebas factuales, pero presentándonos necesariamente *un* mundo en vez de *el* mundo; por tanto comparten un rasgo fundamental de la ficción pero emplean muchas de las convenciones del documental.

La diferencia entre la dirección hacia *el* mundo y *un* mundo se puede ilustrar imaginándonos en relación con una habitación. En la ficción, miramos una habitación bien iluminada, oyendo y viendo lo que ocurre en su interior, aparentemente sin que lo sepan sus ocupantes. El inicio de *Psicosis* (Psycho, 1960), con su lento plano panorámico del horizonte de Phoenix que gradualmente se va acercando a una ventana para luego entrar por ella hasta la habitación del hotel en la que Marion Crane y Sam Loomis hablan sobre sus vidas, cristaliza esta sensación de mirar hacia el interior.

En el documental, miramos hacia el exterior desde una habitación escasamente iluminada, oyendo y viendo lo que ocurre en el mundo que nos rodea. El inicio de *The Battle of China* de la serie «Why We Fight» evoca la guerra en China a través de metraje montado de bombarderos japoneses dejando caer su carga sobre la ciudad de Shanghai. Las primeras palabras de Walter Huston, que nos llegan en una sala de cine o en casa ante un monitor de televisión, son: «Ésta es la batalla de China». Se están haciendo representaciones: se ponen ante nuestros ojos similitudes cinematográficas; se despliega un argumento político; se habla en nombre de las preocupaciones de los ciudadanos de la tierra. Nuestra atención se dirige de inmediato hacia el exterior, hacia el mundo histórico, más allá del texto o a través del mismo, para llegar hasta el ámbito en el que acción y respuesta son siempre posibles.

Entramos en un mundo de ficción a través de la entidad de la narración, ese proceso a través del que una narrativa se despliega en el tiempo, permitiéndonos construir la historia que propone. En el documental entramos en el mundo a través de la entidad de la representación o exposición, ese proceso por el que un documental aborda algún aspecto del mundo, permitiéndonos reconstruir la argumentación que propone. En la ficción, la sensación de una actividad autoral o de un proceso narrativo evidente que nos desvía la atención del mundo imaginario en el que hemos entrado es por lo general leve e intermitente, rara vez for-

zada. En el documental, la sensación de la actividad argumentativa del realizador o de un proceso expositivo evidente que nos dirige la atención hacia el mundo histórico es a menudo continua y sumamente perceptible. Sin ella, tendríamos la impresión de estar mirando el propio mundo en vez de ver el mundo por medio de un texto, una ventana y una argumentación. Así ocurre, en efecto, con algunas modalidades de documental, sobre todo con el documental de observación o el *cinéma vérité* norteamericano. (Ésta es otra modalidad que se alza contra la ficción, ya que potencia la sensación de oír y ver un mundo que resulta ser una parte del mundo histórico, sin exponer una argumentación abierta acerca de ello. La argumentación es tácita, oblicua o indirecta; surge por implicación.)

En la mayoría de los documentales, se nos pide que reparemos en que el mundo que vemos lo han hecho aparecer con un objetivo y que dicho objetivo se nos manifiesta a través del agente de una autoridad externa, nuestro representante, el agente expositivo. (Es importante que comprendamos la argumentación aunque no necesariamente el proceso por el que se ha hecho aparecer lo que tenemos ante nuestros ojos.) El mundo tal y como lo vemos a través de una ventana documental está intensificado, acercado con auxilio de un telescopio. dramatizado, reconstruido, fetichizado, miniaturizado o modificado de algún otro modo. Al igual que la ficción realista, el documental nos presenta una imagen del mundo como si fuera por vez primera; vemos las cosas de nuevo, bajo una nueva luz, con asociaciones que no habíamos entendido o en las que no habíamos reparado de forma consciente. Un documental de observación se puede esconder detrás de su efecto, dándonos la impresión de que este mundo modificado hubiera estado ahí siempre, esperando a que lo descubriéramos. Un documental expositivo también puede enmascarar o disminuir su propia actividad de determinación y modificación de modo que parezca evidente que el mundo está hecho a imagen de lo que propone la película. Esta aparente naturalidad de una imagen determinada del mundo puede ser una estratagema retórica, pero también es un aspecto vital del modo en que adoptamos puntos de vista sobre el mundo que pueden guiar acciones subsiguientes.

Sus respectivas orientaciones, hacia *un* mundo y hacia *el* mundo, distinguen nítidamente ficción y documental, pero el efecto de ofrecer, como si fuera por vez primera, una forma memorable de experiencias y conceptos que el texto sólo intenta revelar o reflejar es un nexo común entre ambos.[5] Este nexo suele denominarse realismo, una de las cuestiones que plantea de inmediato esta concepción del documental como una ficción (en nada) semejante a cualquier otra. Se nos ofrece un mundo pero un mundo diferente a cualquier otro ya que está basado en la propia historia. Podemos construir un mundo de diseño propio o representar el mundo cuyo diseño nos rodea. Al representar introducimos las subjetividades y vicisitudes, las cuestiones de estilo y forma que rigen el estudio de cualquier texto. Es, quizá misteriosa o mágicamente, el mundo que está

ahí lo que representamos en el documental, y lo configuramos para que se vea como si de la primera vez se tratara desde un ángulo en particular, mediado por una forma de mirar particular y por una argumentación característica acerca de su funcionamiento. El misterio o magia deriva de la representación, la aparente capacidad del documental para reproducir mecánicamente el mundo tal y como es, en toda su singularidad histórica, una y otra vez al servicio de representaciones o argumentaciones, a menudo reciclando imágenes de eventos que no se repetirán al servicio de puntos de vista totalmente divergentes.[6]

El mundo, en el documental, está destinado a ser portador de proposiciones. «Esto es así, ¿verdad?» es la esencia de la proposición más común y fundamental con que nos encontramos. Es la proposición básica que hace el realismo. Esta cuestión, tanto o más que el «¡Eh, el de ahí!» de Louis Althusser, constituye la base de la construcción social de la realidad y de la obra de la ideología.[7] En el documental lo que «es así» es una representación del mundo y la pregunta «¿Verdad?» tiene que ver con la credibilidad de la representación. Esta representación puede ser una representación de proposiciones evidentes realizada en el mundo histórico —la grabación de discursos como los que vemos en *Triumph des Willens*; la representación de una causa o argumentación acerca del mundo como la afirmación «Ésta es la batalla de China», antes mencionada— o de proposiciones sesgadas acerca del mundo hechas de forma oblicua o indirecta a través del modo en que se representan las acciones y los acontecimientos. (Entre los ejemplos de perspectivas tácitas se incluyen las películas de Fred Wiseman, el recuerdo impresionista de la guerra de Vietnam que se da en *Dear America*, y las tonalidades irónicas de *Las Hurdes/Tierra sin pan* de Buñuel. Aunque estas representaciones tienen una referencialidad que las ancla en el mundo histórico, no por ello dejan de ser construcciones. Son, sin embargo, proposiciones distintas en cierto modo de las que introduce el texto en sí, en las que la representación del mundo sirve como prueba de una argumentación que no es en su totalidad anterior al texto.)

Veamos, por ejemplo, dos desastres aéreos: la destrucción del vuelo 007 de las Líneas Aéreas Coreanas el 1 de septiembre de 1983 ejecutada por la Unión Soviética y la del vuelo 655 de las Líneas Aéreas Iraníes el 3 de julio de 1988 llevada a cabo por los Estados Unidos. Aunque ambos incidentes tenían ciertas similitudes en lo que respecta al modo en que se produjeron, la prensa norteamericana representó el ataque soviético como un crimen contra la humanidad, como un ejemplo evidente de una mentalidad soviética «real» de obsesión territorial y desprecio gratuito por la vida. El ataque norteamericano, sin embargo, se representó como un desafortunado error, un fallo o desacierto que nunca se habría permitido que ocurriera intencionadamente. Y aunque las teorías de espionaje referentes a vuelos norteamericanos de reconocimiento, misiones señuelo y pruebas de los radares soviéticos se descartaron como posibles justificaciones para el ataque soviético, hubo reiteradas insinuaciones de que los iraníes

habían dado lugar al ataque norteamericano aplicando una política gubernamental que permitía a los vuelos civiles entrar en un área que los norteamericanos habían decidido defender. En ambos casos las pruebas disponibles eran similares, pero los usos que se hicieron de ellas fueron totalmente distintos. Las noticias incluyeron representaciones de figuras como el presidente Reagan, argumentaciones expuestas a través del texto como informes de la «explicación más verosímil» ofrecidos por reporteros y presentadores de televisión, y perspectivas tácitas que se derivaban de indicios como el tono de voz, las elecciones de representación simbólica o icónica y las referencias a nociones estereotipadas de carácter nacional. Cada versión afirmaba «Esto es así, ¿verdad?» y sin embargo estas versiones utilizaban hechos similares de formas completamente distintas.

El mundo tal y como lo vemos en la mayoría de los documentales es a la vez familiar y característico. Aunque la cultura del siglo XX nos ha dado un mundo lleno de ambigüedad, incertidumbre, subjetividad y duda, un mundo posfreudiano, posteinsteiniano, radicalmente distinto del mundo cartesiano, newtoniano, que prevaleció desde el Renacimiento hasta la Primera Guerra Mundial, más o menos, éste no es el mundo que suele representar el documental. Nos encontramos con una panorámica más tradicional, afín a las convenciones de la ficción del siglo XIX que rigen la mayor parte del cine popular. El documental representa el mundo de la responsabilidad individual y la acción social, el sentido común y la razón del día a día; se enfrenta a lo históricamente trascendental y a lo evidentemente cotidiano —todo ello expresado con el estilo y la retórica del realismo clásico—. (El realismo, como veremos, tiene ciertos atributos característicos en el documental pero comparte un profundo parentesco con el realismo narrativo en su efecto.) Éste es, en efecto, *el* mundo que vemos pero es también *un* mundo, o mejor dicho, *una* visión *del* mundo. No es un mundo cualquiera pero tampoco es la única visión posible de este mundo histórico. El mundo representado ofrece una obviedad y naturalidad que a menudo nos invitan a darlo por sentado. El documental sigue ofreciéndonos una representación característica del mundo histórico, el mundo del poder, el dominio y el control, el ruedo de la lucha, la resistencia y la contienda. El documental nos pide que estemos de acuerdo con que el mundo en sí encaja dentro del marco de sus representaciones, y nos pide que preparemos un plan de actuación acorde.

El zapato de Kruschev

A diferencia de la ficción, las pruebas documentales hacen referencias constantes al mundo que nos rodea. Las películas de ficción, asimismo, pueden basar sus historias en una realidad histórica, ya sea pasada o contemporánea, y muchos de sus elementos pueden ser auténticos. (En el cine de Hollywood, se

suele tener gran cuidado con la autenticidad de los elementos accesorios como la ropa, los muebles, las armas, el escenario, la arquitectura, etcétera, mientras que pueden tomarse libertades con 1) los diálogos y la lengua —personajes históricos de cualquier nacionalidad hablan inglés—; 2) la motivación —la necesidad de unidad y clausura narrativas rigen la motivación—; 3) el personaje —los papeles principales siempre los interpretan estrellas reconocidas— y 4) la secuencia —los acontecimientos se reorganizan en una forma narrativa lineal—.) Aunque las películas de ficción emplean elementos del realismo poniéndolos al servicio de su historia, la relación global del filme con respecto al mundo es metafórica. La ficción presenta el aspecto de sucesos, motivos, apariciones, causalidad y significado reales. La ficción puede perfectamente constituir una explicación o interpretación de mucho peso, pero el camino de vuelta al mundo siempre se hace por medio de este desvío a través de la forma narrativa. Hay una fuerza centrífuga que aleja los elementos de autenticidad de su referente histórico llevándolos hacia su importancia con respecto a la trama y la historia.

El documental, por otra parte, establece y utiliza una relación *indicativa* con el mundo histórico. Se basa en pruebas que no pueden presenciarse en el momento en que ocurren, al menos de un modo directo, más de una vez. Estoy pensando en esas reivindicaciones probatorias que dependen de la autenticidad fotográfica o auditiva de una película como documento. Para ver no cómo podían *haber sido* Hitler, Kennedy, los supervivientes del Holocausto o las víctimas de la guerra de Vietnam, sino cuál era su aspecto auténtico, recurrimos al documental. Como señala Jerry Kuehl, «en la esencia del documental hay una reivindicación de autenticidad y esta reivindicación está basada en argumentos y pruebas. ¿Llegó Kruschev a perder los estribos en público? Es posible que la filmación de este personaje golpeando la mesa con su zapato en la ONU no convenza a todo el mundo; la filmación de Telly Savalas luciendo la Orden de Lenin y golpeando una mesa en un plató de Universal City no convence a nadie».[8]

En este sentido las pruebas documentales son características, no tanto porque pertenezcan a un orden completamente diferente al de pruebas históricas similares utilizadas en el cine de ficción (armas de fuego, chalecos y ornamentos auténticos en una película de época, por ejemplo) sino porque estas pruebas ya no están al servicio de las necesidades de la narrativa como tal. (Se trata de una cuestión de grado, pero de un grado que muy a menudo queda registrado.) La prueba documental no es un toque de realidad histórica utilizado para embellecer *un* mundo. No es un elemento desplegado y motivado de acuerdo con los requisitos de una coherencia narrativa. En vez de eso, la prueba documental nos remite al mundo y respalda argumentaciones hechas acerca de ese mundo directamente. (Sigue siendo una representación pero no una representación ficticia.)

En resumen, tanto en el filme documental como en el de ficción pueden aparecer pruebas sobre el mundo histórico o pruebas provenientes de éste que

pueden tener el mismo nexo existencial con el mundo en ambos casos. En uno sostiene una narrativa; en el otro sostiene una argumentación. El efecto de un realismo potenciado puede ser muy similar en ambos casos —obtener nuestra aprobación de que «Esto es así»— pero el proceso a través del que se consigue es diferente en la ficción y en el documental, si no en lo que respecta a clase al menos en lo referente a grado. Aunque las pruebas tienen una base histórica, la argumentación o representación que se hace con ellas no la tienen. Las representaciones son construcciones del texto: «reivindicaciones de autenticidad» no sencillamente de lo que existe en el mundo sino, en un sentido acuciante, del significado, explicación o interpretación que deben asignarse a lo que existe en el mundo. Aquí se combinan elementos de narrativa, retórica, estilo y representación.

Las convenciones y limitaciones, los códigos y las expectativas pueden funcionar de un modo diferente, pero tanto la ficción como el documental se proponen hacer una inferencia de las pruebas históricas que incorporan. Esta diferencia radica en cuestiones de discurso institucional, estructura textual y expectativas del espectador. No se trata de juzgar si vemos a Telly Savalas interpretando a Nikita Kruschev golpeando la mesa con un zapato o al propio Kruschev (aunque pueda tener su importancia) sino qué tipo de argumentación o historia sostiene esta acción. Aunque sea auténtica de principio a fin, de modo que la «reivindicación de autenticidad» «Esto ocurrió, es historia» sea totalmente válida, esta acción sólo adquiere significación como algo más que un incidente aislado cuando se coloca dentro de un marco narrativo o expositivo. (La acción de golpear la mesa con el zapato puede ser «ruido», un detalle incidental que alienta una sensación de verosimilitud o realismo pero no tiene un significado propio. Para darle un mayor significado hace falta un marco conceptual o un esquema explicativo. Esto nos aleja de la precisión factual llevándonos a un nivel totalmente distinto de compromiso.)

La documentación factual sirve como prueba, pero *qué es* lo que prueba se convierte en una cuestión fundamental. El documental responde a esta pregunta con convenciones tomadas directamente del mundo histórico, tal y como se vio y oyó que ocurriera, en vez de con una similitud metafórica. (Si no reconocemos la autenticidad de la prueba, podríamos tomar la película por una ficción. La imagen de Kruschev golpeando la mesa con un zapato podría parecerle un mal telefilme a alguien que no sepa qué aspecto tenía Kruschev.) Sin embargo, en la mayoría de los casos el documental tiene la preocupación de responder a la pregunta «¿Qué es lo que prueba?».

Una vez que emprendemos la presentación de una argumentación, vamos más allá de las pruebas y lo factual para llegar a la construcción de significado. Es aquí donde un metraje como la prueba histórica que contienen los planos de Kruschev golpeando la mesa con su zapato o la filmación del asesinato de Kennedy se convierten en algo más que hechos aislados. Se convierten en pruebas que demues-

tran la apariencia física de un evento histórico de un modo que ninguna similitud ficticia podría llegar a duplicar por mucho que se aproximase. Una vez que empieza a tomar forma una argumentación, ese hecho empieza a encuadrar en un sistema de significación, en una red de significados: en el caso del asesinato de Kennedy, de conspiración, de triste pérdida nacional, de las trágicas consecuencias de actos individuales de personas dementes; en el caso del zapato de Kruschev, de carácter voluble y poco digno de confianza, de modos rudos e intimidatorios, de la necesidad de Norteamérica de andar con recelo en el terreno diplomático y prepararse en el militar. No hay nunca una correspondencia pura y directa entre hecho y argumentación. Por cada hecho, por cada prueba irrefutable, se puede elaborar más de una argumentación. A este respecto, el documental es como la ficción, pero se basa en formas, procedimientos, convenciones y estrategias diferentes para conseguir su fin.[9]

Kuehl decide esta cuestión con una cierta parcialidad escogiendo un ejemplo de prueba que no se puede representar con autenticidad en una ficción porque sólo puede haber un Kruschev y ningún actor puede autentificar algo que él mismo está imitando, mientras que una representación ficticia de un Chevrolet de 1955 puede ser tan auténtica como una representación documental de un modelo semejante. La diferencia estriba en los usos que se hacen de la prueba: la subordinación del coche a la historia narrativa en un caso y a una argumentación en el otro. De un modo similar, la función del bosquimano en *Los dioses deben estar locos* (The Gods Must Be Crazy, 1980) es la función clásica de un Otro racial o cultural: como donante con respecto al protagonista, ayudando al héroe blanco a rescatar a la mujer blanca secuestrada por una banda de saqueadores, una función que queda claramente documentada en *N!ai: Story of a !Kung Woman*, que examina las múltiples tomas que hicieron falta para filmar el regreso triunfal del bosquimano a su propia familia en un tono «natural». La narrativa mantiene una relación metafórica con lo real mientras que las argumentaciones representan reivindicaciones de auntenticidad acerca de ello. Esto puede dar a la prueba una fuerza añadida en el documental (como veremos al estudiar más adelante la película *Roses in December*), pero no hace nada por dar a sus reivindicaciones de autenticidad un estatus diferente al de reivindicaciones. Los documentales no presentan la verdad sino una verdad (o, mejor dicho, una visión o forma de ver), incluso si las pruebas que recogen llevan la marca de autenticidad del propio mundo histórico.

Lógica documental: perspectiva, comentario, argumentación

Hablar de *una visión* del mundo equivale a volver a la noción de la argumentación en general. Si la narrativa nos invita a participar en la construcción de una historia, emplazada en el mundo histórico, el documental nos invita a

participar en la construcción de una argumentación, dirigida hacia el mundo histórico. La auntenticidad de los sonidos y las imágenes grabados en el mundo histórico (o reconstruidos de acuerdo con criterios específicos) constituye una prueba acerca del mundo. Esta prueba es la base material para la argumentación y tiene una relación similar con ésta del mismo modo que la trama (o *syuzhet*) la tiene con la historia (o *fabula*) que construimos en la ficción. La prueba y el comentario sobre ella es lo que vemos y oímos físicamente en un documental.

Consideraremos la argumentación como una categoría general para la representación de una causa acerca del mundo y subdividiremos esta categoría en dos partes principales. La perspectiva es el modo en que un texto documental ofrece un punto de vista particular a través de su representación del mundo. Nos lleva a inferir una argumentación tácita. La perspectiva en el documental sería afín al estilo en la ficción; el argumento está implícito, apoyado por estrategias retóricas de organización. El comentario es el modo en que un documental ofrece una afirmación particular acerca del mundo o acerca de la perspectiva que ha presentado tácitamente. El comentario está siempre en un «metanivel» por encima de la perspectiva. Es una forma más directa y evidente de argumentación.

El comentario puede incluir no sólo el tratamiento directo del espectador (narradores en *voice-over* o autoridades que aparecen en la pantalla, por ejemplo) sino también otras tácticas o recursos (elementos de estilo y retórica) que distraen nuestra atención de una perspectiva sobre el mundo para dirigirla hacia una relación más distanciada y conceptual del mismo. (Esto puede incluir el modo concreto en que las entrevistas y los comentarios están contextualizados en la película.) Estas tácticas o recursos no son figuras específicas sino más bien cualquier figura que se desvíe de las expectativas estilísticas previamente establecidas por el texto. En *Titicut Follies* de Frederick Wiseman, por ejemplo, el patrón de montaje habitual de una escena fragmentaria de la vida en un hospital a otra escena que no está directamente relacionada queda interrumpido por una secuencia en la que un paciente es alimentado a la fuerza a través de un tubo montada en paralelo con la preparación de éste para su entierro. En el contexto de las expectativas establecidas, el montaje en paralelo se convierte en un comentario sobre esta institución en vez de una perspectiva sobre la misma. El montaje paralelo funciona fuera del patrón de montaje normal ya establecido por el texto y se convierte a partir de entonces en un comentario señalizado no sólo por la narración en *voice-over* sino por la propia desviación.

Todos los documentales, no sólo los reflexivos, establecen una relación específica con su comentario o perspectiva. Algunas de estas relaciones posibles se pueden resumir en relación a propiedades formales como el grado de conocimiento, subjetividad, conciencia de sí mismo y comunicatividad que posee el texto.[10]

Grado de conocimiento: lo que aprendemos puede estar limitado a lo que sabe un solo personaje o comentarista o puede ir más allá de una única fuente.

En documentales expositivos clásicos con comentario en *voice-over* como *Housing Problems* o *The Plow That Broke the Plains*, nuestro conocimiento está directamente correlacionado con lo que nos dice un narrador anónimo que todo lo sabe. En variaciones más recientes como *In the Year of the Pig* de Emile de Antonio, *Rosie the Riveter* de Connie Field, *Handsworth Songs* del Black Audio Film Collective o *Naked Spaces* de Trinh Minh-ha, lo que descubrimos va más allá del conocimiento de una fuente concreta. Estos trabajos carecen de una voz única que ejerza el control; deducimos la argumentación a partir de la combinación de muchas voces. Otras películas alinean el conocimiento con un único personaje o agente. Lo que descubrimos en las películas de Michael Rubbo, como por ejemplo *Sad Song of Yellow Skin* o *Waiting for Fidel*, está restringido a lo que el propio Rubbo sabe o descubre, ya que se pone a sí mismo en un primer plano como presencia encargada de la investigación. Sus preguntas, perplejidades, observaciones y reflexiones constituyen el tejido informativo de la película. *Not a Love Story* de Bonnie Klein, que también presenta al realizador como presencia encargada de la investigación (en esta ocasión acerca de la naturaleza y los efectos de la pornografía), incluye una serie de entrevistas fundamentales con varios individuos que están implicados en la industria de la pornografía o tienen una postura crítica con la misma. Aunque Bonnie Klein dirige las entrevistas, nuestro conocimiento no queda totalmente filtrado a través de la sensibilidad de la realizadora. Las personas entrevistadas aportan pruebas independientes que contribuyen a una argumentación que parece derivar del agente expositivo del texto en sí y no de la persona de la realizadora. En ambos casos, sin embargo, los realizadores adoptan un papel afín al del detective de la película de ficción o al del reportero de investigación real y limitan nuestro conocimiento, en diferentes grados, al suyo propio.

Un personaje también puede delimitar aquello que descubrimos y cuándo lo descubrimos, pero éste es un formato muy poco habitual. Requiere que el realizador subordine su conocimiento o su capacidad de investigación a los de un único personaje o actor social. Un ejemplo de esta posibilidad es *Juki jukite shingun*. Esta película sigue la investigación llevada a cabo por Kenzo Okuzaki acerca de la suerte de varios soldados japoneses ejecutados por su propio ejército en los días posteriores al final de la Segunda Guerra Mundial. Nuestro grado de conocimiento es prácticamente idéntico al de Okuzaki, con el resultado de que experimentamos tanto el suspense como la alarma a medida que vamos descubriendo lo que descubre Okuzaki junto con él y también somos testigos de las tácticas de enfrentamiento que emplea para acceder a este conocimiento. (La revelación clave es que los oficiales, al haberse quedado sin alimentos y ver que el hambre empezaba a generalizarse, fusilaron a soldados rasos para comer sus restos.)

Grado de subjetividad: es el grado en que experimentamos los pensamientos y sentimientos interiores de los personajes o compartimos su perspectiva. El

predominio de la objetividad en el documental ha hecho que la exploración de la subjetividad quedase infradesarrollada. Aunque hay varios ejemplos destacados de lo contrario, la mayoría de los documentales rechazan las formas tradicionales de subjetividad ficticia (*flashbacks*, recuerdos visualizados, cámara lenta, anticipaciones, fantasía, representaciones visuales de estados alterados de la mente como embriaguez o ensueño, sueños, etcétera). La principal excepción se produce cuando el agente expositivo en sí adopta estas formas de subjetividad como una forma de conciencia anónima u omnisciente pero al mismo tiempo personalizada, colectiva. Entre los ejemplos más claros se cuentan *Nuit et brouillard* de Alain Resnais y *Dear America* de Bill Couturié, en los que la propia *voice-over* de la película adopta los atributos del recuerdo y la reminiscencia humana, hablando, en el primer caso, como una voz de la conciencia generalizada, y, en el segundo, como un relato de la experiencia individual. El relato de la experiencia individual adopta una forma más elaborada en *The Civil War*, en la que más de una docena de voces hablan en nombre de participantes, citando cartas, diarios íntimos y memorias. Una forma similar, aunque menos intensa, de recuerdo colectivo rige asimismo el comentario en *voice-over* de *Victory at Sea*. Este comentario no es tanto una presentación didáctica de cómo se libró la Segunda Guerra Mundial como una evocación poética de cómo se vivió esa lucha: cuándo y dónde tuvo lugar, qué tipo de ansiedad y heroísmo la provocaron, qué ruidos y furias la acompañaron.

La subjetividad también entra en la corriente principal del documental a través de la preferencia por personas, o actores sociales, que puedan representarse ante la cámara con una conciencia de sí mismos mínima y, lo que es más importante, que puedan modular las acciones o narraciones con una profundidad emocional subjetiva. Al igual que los actores preparados, los actores sociales que transmiten una sensación de profundidad psicológica por medio de sus miradas, gestos, tono, modulación, ritmo, movimiento, etcétera, se convierten en sujetos privilegiados. Hay un impulso hacia los actores sociales que pueden «ser ellos mismos» delante de la cámara de un modo revelador desde el punto de vista emocional. Ésta no es una preferencia tan neutral y objetiva como podría parecer en un primer momento, ya que no todas las personas que actúan ante una cámara con tanta naturalidad como cuando no hay tal cámara son figuras atractivas para los documentales. Tienen prioridad aquellos individuos que pueden transmitir una intensa sensación de expresividad personal que no parezca haberse producido para la cámara, aunque, en realidad, haya sido así. Las figuras conocidas de la televisión son un claro ejemplo, desde presentadores de programas de entrevistas, locutores publicitarios y moderadores de concursos hasta periodistas de televisión y presentadores de noticiarios. Pero también lo son los invitados de los programas de entrevistas, las «mujeres y hombres de la calle» que se ven en los anuncios y los que participan en programas-concurso.

En las películas documentales, los personajes principales son por regla ge-

neral individuos que transmiten una cierta sensación de magnitud interna, una personalidad compleja, sin indicar que dicha personalidad es un papel totalmente diferente de la personalidad que presentarían en una situación normal. Nanuk, el personaje central del documental clásico de Flaherty, constituye un ejemplo de primer orden. *Frank: A Vietnam Veteranm*, depende por completo del poder de narración confesional de su único sujeto, Frank, un veterano de la guerra de Vietnam cuya apagada normalidad contradice el comportamiento extremo que describe, del mismo modo que *Portrait of Jason* se basa por completo en las dramáticas revelaciones de Jason, un gigoló negro con distintas aspiraciones, todas ellas improbables. (No hace falta que sea una personalidad «auténtica» o «privada» la que presentan los actores sociales; «normal» puede significar la presentación de uno mismo en el espacio público tal y como la vemos en *Primary*, por ejemplo, sobre la campaña de las elecciones primarias de 1960 en Wisconsin entre John F. Kennedy y Hubert Humphrey. Ambos actúan continuamente, pero la personalidad que presentan en la película se asemeja mucho a la personalidad que presentan en las apariciones en público en general.)

Esta tendencia a buscar actores sociales con capacidad expresiva se convierte en una de las principales vías de entrada de la subjetividad en el documental. Aunque la película pueda adoptar un estilo de filmación objetivo y abstenerse de utilizar recursos cinematográficos que indican interioridad como los planos subjetivos o los *flashbacks*, los individuos expresivos aumentan la posibilidad de que se dé una identificación e implicación empáticas por parte del espectador. Los actores sociales que carecen de este tipo de capacidad expresiva rara vez se convierten en el centro del documental por muy similar que sea su actuación durante la filmación a como lo es antes o después de la misma. David MacDougall ha hablado y escrito con gran acierto sobre su tendencia a gravitar hacia individuos cuyo comportamiento cotidiano parece indicar complejidad y densidad. Lorang, el protagonista de la trilogía «Turkana Conversations» (*Lorang's Way, A Wife among Wives, Wedding Camels*), exhibe sin duda alguna esta capacidad con su experiencia urbana que contrasta con su preferencia por el modo de vida tradicional de las tribus, su habilidad en el regateo y una predilección por las meditaciones filosóficas que acerca más estas películas a las primeras de Eric Rohmer (*La rodilla de Clara* [La genou de Claire, 1970], *Mi noche con Maud* [Ma nuit chez Maud, 1969], etcétera) que a otras películas etnográficas. Como contraste, la última experiencia de MacDougall con aborígenes que se mostraban muy reticentes a hablar de su cultura le llevó a experimentar con estrategias de «comentario interior» que pudieran compensar la ausencia de interpretación expresiva.[11]

La naturaleza paradójica de esta tendencia es el deseo de una interpretación que no es una interpretación, de una forma de presentación del sujeto que se aproxima a la presentación que una persona hace normalmente de sí misma. Uno de los indicios convencionales de que alguien es un gran intérprete es su

capacidad para representar una amplia gama de personajes; una de las expectativas que se suelen tener con respecto a los actores sociales es que su personaje permanezca estable, mostrando continuidad y coherencia. En el documental queremos una interpretación sin la preparación, los ensayos y la dirección que normalmente la acompañan. Esto es aplicable prácticamente a toda la gama de formas y modalidades documentales. (Las excepciones son principalmente películas que se centran en procesos, objetos y conceptos en vez de en gente, películas como *De Brug, Rain, Drifters, Industrial Britain, Song of Ceylon, Naked Spaces, Kudzu, Consuming Hunger* o *Time Is* o *Powers of Ten,* e incluso aquí la «interpretación» puede volver en forma de rostros y tipos de cuerpos prototípicos, iconos que evocan suposiciones y atribuciones preexistentes que están presentes entre el público. Los prolongados pasajes rapsódicos del pueblo alemán en *Triumph des Willens* de Leni Riefenstahl ofrecen todo un panteón de imágenes *volk* a pesar de que no se les da dimensionalidad alguna.)

La sensación paradójica de una interpretación, una capacidad expresiva en la que los conceptos de actuación e interpretación se atraen y se rechazan simultáneamente, puede transmitirse utilizando el término «interpretación virtual». Virtual: «Que lo es en esencia, o efecto, aunque no formal o realmente; admitiendo ser así denominado en lo que respecta a efecto o resultado» (OED). La interpretación virtual tiene el poder y el efecto de la interpretación real sin serlo. Tiene esta característica gracias a su representación de la lógica, o estructura profunda, de la interpretación sin sus manifestaciones históricas, institucionales o profesionales, todas las cuales pueden considerarse como estructura de superficie. (La informática define «virtual» de un modo similar: a diferencia de una biblioteca o archivo, la memoria virtual de un ordenador almacena unidades de información al margen de su localización física. Cada artículo se localiza por medio de un algoritmo que correlaciona el espacio físico con las relaciones lógicas, permitiendo recuperar la información fácilmente al margen de su situación espacial.)

La interpretación virtual presenta la lógica de la interpretación real sin indicios de alerta consciente de que esta presentación es una actuación. (Los términos «consciente de sí mismo» y «consciente de la cámara» hacen referencia a esta alerta.) La interpretación virtual, o presentación cotidiana de uno mismo, deriva de un sistema culturalmente específico de significados que rodea las expresiones faciales, los cambios de tono o matiz vocal, los cambios de postura corporal, los gestos, etcétera —esos mismos elementos que los actores se preparan para controlar a voluntad—. Cuando en *Soldier Girls* el sargento Abding, el duro instructor militar que hace pasar todo tipo de penalidades a las reclutas, se viene abajo y confiesa que la experiencia de Vietnam le ha dejado destrozado interiormente, somos testigos de una interpretación virtual de gran intensidad. Tiene todos los efectos sobre el espectador que tendría una interpretación real (y además otro: la sensación de autenticidad histórica y acceso privilegia-

do). También es típica de la interpretación virtual en el documental, ya que la cámara no se utiliza para acceder al interior de un estado de ánimo interior (a través de planos subjetivos, imágenes de recuerdos o montaje expresivo). La cámara sigue observando; la sensación de subjetividad surge de la dimensión expresiva de lo que observa.

Grado de conciencia de sí mismo: es el punto hasta el que un agente expositivo se reconoce a sí mismo de tal modo que el espectador nota «Se me está exponiendo una argumentación». La conciencia que el texto tiene de sí mismo es muy variable en el cine de ficción: va desde el estilo relativamente poco consciente de sí mismo de una buena parte de la producción de Hollywood (interrumpido en la mayoría de las ocasiones por los principios, las secuencias de montaje, escenas de comedia y muchos finales) hasta el estilo sumamente consciente de sí mismo de los comienzos del cine soviético, muchas narrativas experimentales y la publicidad contemporánea. Donde menos evidente resulta la conciencia del propio filme es en las películas de observación, la modalidad documental más afín a la ficción. Hay una perspectiva inevitable de los acontecimientos y puede tomarse como argumentación implícita, pero el comentario evidente y consciente de sí mismo se mantiene al mínimo. Sin embargo, el efecto de las películas expositivas, interactivas y reflexivas depende de que nos demos cuenta de que se está exponiendo una argumentación. La conciencia del espectador de que hay una argumentación, causa o representación define estas modalidades y establece las expectativas del público en lo tocante a demostración o ejemplificación.

Grado de comunicatividad: es el punto hasta el que la exposición revela lo que sabe. Las demoras y los retrasos, los enigmas y el suspense son aspectos intrínsecos tanto de la ficción como de la exposición. Sirven para captar («Adivina qué me ha pasado hoy») o mantener la atención («Éste es el aspecto que tendría Gran Bretaña en sus dos últimos minutos de paz» [*El juego de la guerra*]). Surgen enigmas en el nivel local, cuando vemos a Nanook manos a la obra en la tarea de pescar focas durante varios minutos antes de que resulte claro el propósito de sus esfuerzos, o cuando una elaborada secuencia de montaje paralelo demora el momento de confrontación entre los hijos que se han retrasado y el padre que espera su ayuda en la pizzería familiar en la película de la serie «Middletown», *Family Business*. También contribuyen a la estructura global del documental. La exposición suele invocar un ansia de conocimiento y la promesa de que aplacará dicha ansia, a su debido tiempo: el tiempo que tarda la argumentación en desarrollarse. *The Day After Trinity* promete aclarar el papel de Oppenheimer en el desarrollo de la bomba atómica del mismo modo que *Harlan County, U.S.A.* promete investigar el conflicto entre trabajadores y propietarios en las minas de carbón de Kentucky.

Los textos saben en todo momento más de lo que están dispuestos a decir. Pueden mostrarse francos o esquivos a la hora de transmitir dicha información.

Sin embargo, el deseo de conocimiento al que apelan muchos documentales no es atemporal ni ahistórico. El grado de comunicatividad puede fluctuar a medida que se va desarrollando la argumentación, pero sigue siendo válida la promesa de que se contará todo y que la suma total de lo que se diga será la verdad. (Los noticiarios televisivos suelen pasar a publicidad con un guiño en referencia a la cualidad dramática de una noticia posterior, pero cuando acaba el programa, se hace un esfuerzo por asegurarnos que hemos recibido todas las noticias que hay, por ahora, sin que haya quedado, en un sentido emocional, ningún cabo suelto.)

A diferencia de las películas de detectives, con su estructura paradigmática de comienzos falsos y pruebas equívocas, en las que la «verdad» tiene una definición estructural, a saber, es la que se presenta en último lugar (como ocurre en *Sarrasine*, la novela corta que analiza Roland Barthes en *S/Z*), el documental parte de una verdad estructuralmente determinada para reivindicar una correspondencia entre su representación de los acontecimientos y la verdad de una realidad externa. La determinación estructural se mantiene, no obstante, en el supuesto de que la satisfacción del deseo de saber exige una coherencia lineal, una lógica documental que invoca un mundo teleológico de «significado y verdad, ruego y satisfacción».[12] Las demoras y los retrasos aportan dudas, suspense e incertidumbre a lo largo de la prolongada e inexorable marcha de la exposición hacia la revelación absoluta de un conocimiento que había poseído y mantenido desde el principio. La incertidumbre permanente y el suspense sin resolución, por otra parte, parecen ser un anatema para una tradición dedicada a contar lo que sabe. Los textos que siguen esta ruta (películas con inclinación reflexiva como *De grands événements et des gens ordinaires*, *Journal inachéve* o *Reassemblage*, por ejemplo) ponen en tela de juicio toda esta tradición de conocimiento a ciencia cierta y revelación absoluta.

Otra diferencia importante entre la ficción y el documental surge del grado específico de control que puede tener el realizador de documentales sobre los sucesos filmados. Puede que una falta de comunicatividad que, en la ficción, achacaríamos a un intento de demorar o retrasar la transferencia de información no sea, en el documental, un intento de ocultar información en absoluto. Es posible que la información no esté disponible. Por el contrario, puede haber información disponible que el realizador prefiera suprimir o ignorar, y puede suprimirse de modos diseñados para que no reparemos en la omisión. *First Contact* no nos dice que los hermanos blancos buscadores de oro que entraron en contacto por vez primera con los nativos de las tierras altas de Nueva Guinea hace unos cincuenta años estuvieron y siguen casados con mujeres nativas; *Nanuk el esquimal* no revela las diferencias entre su representación de la vida esquimal y los patrones de existencia mucho más modernos que Flaherty se encontró pero decidió no filmar; *With Babies and Banners* no revela la afiliación al Partido Comunista de algunas de las personas que dan su testimonio de las condiciones de las obreras en la década de los treinta.

En cambio, puede quedar en la película un rastro tangible de información no disponible como prueba de las limitaciones a las que se enfrenta el realizador. Es posible que la sensación de que se trata de un proceso histórico incontrolado no sólo autentifique la «realidad» sino también la *representación* documental de dicha realidad. Puede autentificar el proceso documental en sí. En *Final Offer* de Sturla Gunnarson, un documental acerca de las negociaciones entre la rama canadiense del sindicato United Auto Workers y los fabricantes de coches canadienses, el equipo de filmación accede a varias sesiones de negociación pero, en una sesión crucial, a Gunnarson y a su equipo se les prohíbe el paso, inesperadamente, en el umbral de la habitación del hotel. Esta escena se deja en la copia definitiva de la película. Contribuye tanto a la sorpresa como al suspense y puede leerse como una opción de montaje totalmente comunicativa ante una situación en la que se le ocultó información importante *al* realizador en vez de ocultársela *éste* al espectador. Aunque se trata de una estrategia expositiva, no es un testimonio puro de destreza retórica en el mismo grado que las estrategias narrativas de un Hitchcock lo son de destreza narrativa. Esta escena presenta indicios de vulnerabilidad así como de destreza, o bien destreza significa en este contexto presentar el modo en que el realizador sigue siendo vulnerable a las vicisitudes del mundo histórico.

Estas categorías de grado de conocimiento, subjetividad, conciencia del propio texto y comunicatividad indican algunas de las posturas importantes que puede adoptar un documental en relación con su argumentación, con el proceso a través del que revela el conocimiento. Los diferentes modos en que estas categorías operan en la ficción y en el documental indican cómo el documental es una ficción (en nada) semejante a cualquier otra. El conocimiento se deriva más a menudo de un narrador omnisciente que de un único personaje; la subjetividad es más limitada que en la ficción y la interpretación tiene una cualidad «virtual» característica; la conciencia del propio texto es un componente de la exposición más común que la narrativa; y la restricción de la comunicatividad puede ser una estratagema para crear suspense y lograr el compromiso del espectador, pero también puede ser el testimonio del control limitado del realizador sobre un mundo que no es una construcción suya en su totalidad. En el núcleo de todas estas diferencias sigue estando el concepto de la argumentación expositiva. Sus características deben estudiarse en mayor profundidad.

La argumentación en el documental

La argumentación acerca del mundo, o representación en el sentido de exponer pruebas con objeto de transmitir un punto de vista particular, constituye la espina dorsal organizativa del documental. Esta espina dorsal constituye una «lógica» o «economía» del texto. Ésta, a su vez, garantiza la coherencia. Tanto

la narrativa como el documental están organizados en relación con la coherencia de una cadena de acontecimientos que depende de la relación motivada entre sucesos (interpretando «motivación» en su sentido formal de justificación o causalidad). El término «lógica narrativa» suele invocar este principio organizativo en la crítica contemporánea, pero puesto que la narrativa no se preocupa tanto por los principios tradicionales de lógica, análisis y consistencia, quizá sea más adecuado hablar de «coherencia narrativa» y «lógica documental». Tanto en el documental como en la ficción, utilizamos pruebas materiales para elaborar una coherencia conceptual, una argumentación o historia, de acuerdo con una lógica o economía que el texto propone.

La argumentación es lo que deducimos a partir de las representaciones que hace el documental de las pruebas que presenta. Estas representaciones pueden adoptar una gran variedad de formas. Muchas de ellas constituyen los encabezamientos de los capítulos de *Documentary: A History of the Non-Fiction Film* de Erik Barnouw («Explorador», «Reportero», «Pintor», «Fiscal acusador», «Agente catalizador» y «Guerrillero», por ejemplo). Entre las formas de argumentación de no ficción que reconocemos fácilmente se incluirían el ensayo, el diario íntimo, el cuaderno de notas, el editorial, el reportaje, la evocación, el elogio, la exhortación y la descripción. Estas formas no son más específicas de un medio determinado que las formas de la ficción (romance, comedia, épica, etcétera). Las estrategias argumentativas específicas de un medio constituyen otro nivel categórico complementario. Se trata de las modalidades de representación documental que hemos estudiado previamente (expositiva, de observación, interactiva y reflexiva). Estas modalidades tienen una lógica histórica y paradigmática. Confieren una pátina de autoridad al texto individual por medio de su pertenencia a una categoría más amplia de estrategias de representación. Se pueden dar diversas combinaciones de formas y modalidades (informes o evocaciones reflexivos, diarios o descripciones de observación, elogios o ensayos reflexivos) algunas de las cuales son preferidas a otras en tiempos y lugares determinados.

La argumentación considera el mundo histórico como base de su representación documental. La argumentación nos da una sensación de presencia autoral o expositiva. Esto crea el contexto para una visión particular del mundo y una disposición particular de las pruebas acerca del mismo. Como hemos visto, la argumentación adopta dos formas: procede tanto de una perspectiva del mundo como de un comentario sobre el mismo. Hay una distinción entre una forma de argumentación continua e implícita como la que encontramos en películas de observación como las de Frederick Wiseman o la serie «Middletown», y una forma explícita e intermitente de argumentación que por regla general asociamos con el comentario en *voice-over* o el testimonio directo de actores sociales. La perspectiva es la visión del mundo que implica la selección y organización de las pruebas. Las películas que se basan en gran medida en torno a entrevistas,

como *In the Year of the Pig*, *La chagrin et la pitié* y *Shoah*, también pueden representar su argumentación principalmente como una perspectiva, aunque tanto el realizador como los entrevistados pueden introducir comentarios en sus descripciones y relatos. (En los tres ejemplos anteriores, queda perfectamente claro según la perspectiva argumentativa del realizador cuál es su posición con respecto a las cuestiones principales, incluso si no hay comentarios adicionales.) El comentario es la visión del mundo que expresa el realizador o los actores sociales reclutados para la película. (Este tipo de «expresiones» no tienen por qué ser verbales; también pueden ser visuales o auditivas en un sentido más general, como veremos al hablar del montaje intelectual en el documental.)

El comentario sirve para provocar una sensación de distanciamiento con propósitos orientativos, de evaluación, juicio, reflexión, reconsideración, persuasión o cualificación entre el texto como conjunto y las pruebas que presenta. El comentario permite la aplicación al mundo de un cobertura moral/política reconocible, a menudo utilizando las mismas técnicas o recursos estilísticos que contribuyen a establecer la representación del mundo que hace el texto en primer lugar (montaje, discurso, ángulo de la cámara, composición, etcétera). Esta duplicación es lo que da al texto su voz o punto de vista social.

La distinción entre comentario y perspectiva también se puede hacer por contraste entre una posición del espectador que es relativamente activa en lo que respecta a la determinación del tema político o moral del texto y una posición del espectador en la que éste adopta un papel más pasivo. La primera, especialmente pronunciada en las películas de observación, tendría un efecto que se podría describir como «Véalo usted mismo», frente a la segunda que sería «Véalo a mi manera». Una perspectiva del tipo «Véalo usted mismo» está más próxima a la experiencia de la mayoría de las obras de ficción. Debido a su oblicuidad, puede parecer manipuladora en lo que respecta a las expectativas que tiene el espectador ante al documental. Hay quien ve así *High School* de Wiseman, mientras que un texto satírico y sumamente enfático como *Sixteen in Webster Groves* parece más sincero. Las películas de Emile de Antonio (*In the Year of the Pig*, *Point of Order*, *Millhouse*, *Underground*, entre otras) son ejemplos particularmente claros de argumentación a través de la perspectiva («Véalo usted mismo») en comparación con muchos otros filmes basados en entrevistas que no nos dejan otra opción que aceptar la perspectiva, y el comentario, de sus entrevistados («Véalo de este modo»). Otras películas nos recuerdan que las alternativas no tienen por qué ser tan drásticas: puede haber múltiples comentarios que se contradigan sin llegar a una resolución; distintas voces pueden competir por captar la atención del espectador; puede prevalecer una heteroglosia que diga, en efecto, «siempre hay más de un modo de ver las cosas» y puede decir que cada «modo» acarrea implicaciones ideológicas/morales/estéticas. (*Naked Spaces*, con sus tres comentarios sin jerarquizar que representan los dichos de los indígenas africanos, el pensamiento de los inte-

lectuales africanos y el comentario occidental acerca de África, comunica esta posibilidad con gran acierto.)

Una consecuencia inmediata de este modo de representación de la lógica documental es que una perspectiva, y por tanto una representación o argumentación, diferencia un texto del «mero celuloide» o metraje en bruto. Una vez que el espectador puede inferir una perspectiva, entonces ni siquiera las observaciones, las descripcion o los informes o registros «objetivos» pueden considerarse réplicas mecánicas o reproducciones del mundo histórico exentas de valores. Este tipo de representaciones no ofrecen una huella o calco neutral del mundo, aunque es posible que aspiren a un cierto estándar de reportaje objetivo determinado culturalmente. En otras palabras, la objetividad es en sí una perspectiva. Acrítica, imparcial, desinteresada y factualmente correcta, la objetividad ofrece sin embargo una argumentación acerca del mundo; su estrategia de aparente modestia atestigua la importancia del mundo y la solemne responsabilidad de aquellos que informan sobre el mismo y lo hacen de un modo imparcial y preciso, con un distanciamiento legitimado en calidad de discurso institucional.

La objetividad también hace hincapié en la preferencia por la dimensión denotativa de situaciones y acontecimientos frente a los elementos subjetivos y connotativos (que a menudo aparecen como «comentarios para dar colorido», «ganchos» de introducción o acentuaciones de incidentes particularmente dramáticos). Pero el énfasis en la denotación sigue siendo una perspectiva. Como acertadamente arguye Roland Barthes al principio de *S/Z*, la denotación tiene la función de legitimar el discurso científico, crítico y filosófico. Y aunque esto pueda considerarse un efecto lingüístico, es un efecto experimentado, un efecto que se registra como «auténtico». (De un modo similar el movimiento aparente en el cine se registra como movimiento experimentado o percibido: «reproducir su apariencia es duplicar su realidad».)[13] La denotación, por tanto, incrementa el poder de persuasión de una argumentación. Barthes, sin embargo, disecciona este apoyo convirtiéndolo en una forma de complicidad: la connotación y la denotación se hacen mutua referencia, como si de un juego se tratara:

> Ideológicamente, por último, este juego tiene la ventaja de dar al texto clásico una cierta *inocencia*: de estos dos sistemas, el denotativo y el connotativo, uno de ellos se vuelve hacia sí mismo e indica su propia existencia: el sistema de denotación; la denotación no es el primer significado, pero pretende serlo; bajo esta ilusión, no es en definitiva más que la *última* de las connotaciones (la que parece establecer y al mismo tiempo cerrar la lectura), el mito superior a través del que el texto pretende regresar a la naturaleza del lenguaje, al lenguaje como naturaleza.[14]

Aunque son ilusiones, la denotación y la objetividad tienen un poder considerable. No se pueden pasar por alto, pero su estatus como perspectivas diferenciadas, como argumentaciones implícitas acerca del mundo, sigue siendo una cuestión fundamental.

La objetividad, de acuerdo con el realismo, representa el mundo del modo en que el mundo, en forma de «sentido común», escoge representarse a sí mismo. Barthes la denomina forma de representación «de estilo grado cero» natural y lógica (es decir, impuesta institucional e ideológicamente). Adopta una postura de neutralidad inocente frente a las tretas de individuos, instituciones y sistemas sociales al mismo tiempo que constituye una de las piedras angulares para profesiones como el periodismo y ciertas formas de etnografía, antropología, sociología y realización documental. Y en cada caso, la objetividad no es sólo una perspectiva: también permite que se representen a sí mismas perspectivas individuales o institucionales más específicas. (Es posible, por ejemplo, que en *Primary,* de Drew Associates, creamos tener una visión imparcial de ambos candidatos a presidente, John F. Kennedy y Hubert Humphrey.)

Los documentales de Frederick Wiseman, por ejemplo, nunca son tan neutrales como parecen. Encarnan una visión distintiva de instituciones como hospitales, escuelas y el ejército que se alían con estrategias de resistencia frente a la lógica instrumental y burocrática.[15] Pero lo hacen a través de una selección y disposición particulares del sonido y la imagen, sin recurrir al comentario explícito. En otras palabras, la retórica es operativa, aunque no de un modo tan evidente. Está incrustada en un estilo que, como la ficción, parece dirigirse a nosotros sólo indirectamente.

Del mismo modo, las noticias en televisión representan el mundo de acuerdo con criterios de objetividad, pero desde una perspectiva —al menos en las cadenas de televisión dedicadas a la información de los Estados Unidos— que da más autoridad al aparato institucional de producción de noticias que al espectador, y a menudo más que a quienes, de hecho, elaboran las noticias.[16] La realidad de las noticias está por encima de las noticias de la realidad. Y la objetividad ofrecida está sin duda alguna limitada por decisiones acerca de qué es y qué no es noticia, de qué hay que informar o no y sobre qué se puede o no hacer comentarios. Al igual que las telenovelas, las noticias televisivas presentan una saga continuada de complicación, revés y suspense compuesta, en este caso, por sucesos tomados de una política nacional y un drama socioeconómico tal y como los presentan los términos lógicos de las instituciones dominantes que definen dicho drama. Como trama secundaria, también se presta atención de forma superficial al mundo de los deportes, la cultura, el tiempo y los incidentes curiosos, insólitos o excepcionales de la vida diaria. (Lo insólito o inusual subraya la diferencia entre la normalidad y la excentricidad en una sociedad cuyo plan de acción colectivo lo establecen las noticias que posteriormente informan de él.)

Lo principal es identificar un nivel de presencia del autor, o voz,[17] que el espectador pueda experimentar como algo diferente de la mera réplica o reproducción del mundo. La perspectiva puede encarnar momentos tanto objetivos como subjetivos; puede someterse al punto de vista de los individuos reclutados

en el mundo para hablar en la película pero no en nombre de la misma; puede ser una voz totalmente embutida dentro opciones estilísticas de selección y organización. Por el contrario, el comentario es una forma de argumentación en la que la voz de la película se ve o se oye directamente. En otra parte me he referido a esta forma como «tratamiento directo». El tratamiento directo, sin embargo, tiende a asociarse más con la exposición, mientras que el comentario en el sentido que se le quiere dar aquí puede verse en documentales expositivos, interactivos y reflexivos. (Es poco común en la modalidad de observación, aunque algunas películas de observación pueden perfectamente albergar ejemplos, como hemos visto en el caso de *Titicut Follies*.)

El comentario ofrece una orientación didáctica hacia la argumentación. El comentario guía nuestra comprensión de la visión moral y política que ofrece el texto documental. A diferencia de la perspectiva, desvía nuestra atención del mundo representado dirigiéndola hacia el discurso del texto, hacia las representaciones de una lógica documental. En *The Battle of San Pietro*, por ejemplo, el comentario, encarnado por las palabras en *voice-over* de John Huston, ofrece una argumentación acerca del coste de dicha batalla que se contradice con la declaración inicial del general Mark Clark en la que ensalza los frutos de la victoria. Los comentarios irónicos de Huston («El año pasado no fue bueno para las uvas ni para las aceitunas») constituyen el andamio para nuestra construcción de la argumentación de tal modo que consideramos las imágenes como material de apoyo ilustrativo de una argumentación que se desarrolla en mayor grado a través del tono que por medio de afirmaciones (su comentario sobre las cosechas, por ejemplo, va acompañado por campos plagados de agujeros producidos por las bombas). (*The Battle of San Pietro* también tiene una perspectiva insertada en el montaje y la música que da mucha mayor importancia a las bajas aliadas que a las del Eje: vemos primeros planos de los rostros de soldados aliados vivos pero vemos sus cadáveres desde ángulos que esconden u ocultan sus rostros; en el caso de los soldados alemanes o italianos no les vemos las caras en vida, pero vemos primeros planos suyos cuando están muertos.)[18]

De un modo similar, el comentario de los presentadores y los reporteros en las noticias televisivas orienta nuestro entendimiento de unos acontecimientos que también pueden estar ilustrados visualmente. La argumentación suele identificar a los personajes o fuerzas implicados e indicar brevemente a qué tipo de evento de carácter similar al de una narrativa contribuyen. La hambruna en Etiopía, por ejemplo, se representa como el resultado de la sequía natural y la incompetencia de ciertas organizaciones que en conjunto provocan hambre y muerte a gran escala. A los factores a más largo plazo como la transformación de las prácticas agrícolas a causa de presiones económicas externas y las tecnologías importadas se les hará caso omiso o se les restará importancia en favor de una historia más dramática de desastre repentino y catastrófico. Las imágenes, expresivas y dramáticas por derecho propio, apoyan esta argumentación.

Este encauzamiento o proceso de situación de los temas que han de tratar quienes realizan el comentario es más evidente incluso en los programas de entrevistas en televisión. Tanto en los programas nocturnos de entrevistas, en los que se hace hincapié en la conversación entretenida y ligera, como en los que se emiten en horario diurno, que se suelen centrar en temas oportunos y candentes como los malos tratos en el hogar o el problema de las drogas, el entrevistador nos hace seguir una argumentación que, en el nivel de contenido y de comentario, suele parecer mínima, improvisada e hilvanada por lugares comunes pero, en el nivel de forma y perspectiva, está sumamente preconcebida (es decir, este programa y este entrevistador le van a ofrecer una ventana al mundo animada, informativa y entretenida pero también prudente y responsable desde el punto de vista social; confíe en nosotros). Estos programas se basan en la entrevista como estructura básica pero rara vez ordenan a sus invitados de forma que sus sucesivas intervenciones vayan acumulándose con objeto de apoyar un determinado punto de vista (a diferencia de, pongamos por caso, el clásico documental expositivo de Emile de Antonio, *In the Year of the Pig*). La argumentación subyacente, la perspectiva formal, es más una cuestión de actitud: a este presentador (y al programa, sus patrocinadores y la cadena por la que se emite) le importan cuestiones de peso; las investigará a conciencia; descubrirá las evasivas y mostrará tacto ante el sufrimiento emocional; permitirá a sus propios representantes —los miembros del público en el estudio— participar en el diálogo; y le aclararemos todas las implicaciones y posibles consecuencias de los temas tratados aunque no lleguemos a ofrecer soluciones claras. Puede alegrarse de estar viéndonos; haremos de usted una persona más informada y comprensiva.

El comentario parece ir dirigido a nosotros. Los narradores y los presentadores que aparecen en pantalla miran hacia el objetivo de la cámara, nos miran a nosotros. Entrevistadores y entrevistados nos ofrecen poses de tres cuartos y se colocan cuidadosamente colocados para evigar mirar directamente al objetivo. Se miran el uno al otro, para que el proceso de la entrevista no parezca estar fuera de lugar. Esta orquestación de la mirada también subordina a las personas entrevistadas a aquellos que hablan en nombre del programa o la cadena —el presentador— restringiendo su acceso al objetivo de la cámara. Invitados y presentadores suelen tener diferentes derechos de acceso a la cámara. Los invitados suelen dirigir su mirada, posiblemente al entrevistador, con una desviación de entre quince y treinta grados con respecto a la cámara. La frontalidad del rostro, la mirada y el tronco es la posición corporal privilegiada que ocupan los comentaristas. (Los presentadores de un programa miran sin excepción directamente hacia la cámara al anunciar una pausa; es a ellos a quienes se les ha delegado el control del tiempo, no a los invitados ni al público.) Esto suele hacer que el público sea más consciente no de la elaboración de un mundo imaginario, ni siquiera de la elaboración de una representación particular del mundo histórico,

sino del propio agente expositivo de autoría: así es el mundo según Barbara Walters, Robin Leach, Oprah Winfrey, Arsenio Hall o Ted Koppel y las instituciones a las que representan.

Este énfasis en el agente de la argumentación expositiva queda perfectamente demostrado en la publicidad televisiva. Si se puede decir que estos textos intensifican la conciencia, esto se debe principalmente a la sensación de que se están dirigiendo a uno personalmente. El mundo representado en el anuncio, ya esté anclado en lo real desde el punto de vista histórico o esté fabricado por completo, adquiere un aura de verosimilitud al ofrecer un medio ambiente adecuado para su fundamento denotativo: el producto. La «lógica documental», en este caso afirmaciones retóricas acerca del producto, respalda un mundo creíble —pero sólo en la medida en que este mundo justifica las afirmaciones hechas en nombre de un producto, afirmaciones que a menudo expanden nuestra definición de sentido común—. No nos sentimos tanto en presencia de *un* mundo o *del* mundo como de una argumentación, frecuentemente de una argumentación basada en un espejismo o una hipérbole. (En los anuncios de un estilo de vida que hacen pocas afirmaciones abiertas, o ninguna, la argumentación puede desarrollarse a través de una perspectiva que asocia una forma particular de sensibilidad y experiencia con el uso de un producto.) Lo que David Bordwell ha afirmado con respecto al innovador cine soviético de los años veinte también se puede decir de la publicidad televisiva (aunque el propósito político da un giro radical): «Este cine va más allá de esos apartes narrativos que encontrábamos en el cine de arte y ensayo; estas películas no ofrecen una realidad [una mezcla de representaciones objetivas y subjetivas] modulada por un "comentario" ocasional interpolado; estas películas tienen un firmante y un destinatario concretos; su mundo diegético está construido por completo de acuerdo con necesidades retóricas».[19]

La construcción de un mundo a la medida de la retórica en los inicios del cine soviético era especialmente cierta en el uso del montaje intelectual, la combinación de imágenes, o sonido e imágenes, con el objetivo explícito de comentar algún aspecto de la historia. En ocasiones la imagen escogida para el comentario no tenía fundamento en el mundo de la ficción (se importó un pavo real para hacer un comentario sobre el personaje de Kerensky en *Octubre* [Oktiabar, 1927], por ejemplo). En ocasiones se extraía una imagen del mundo de la propia historia, constituyendo una especie de estribillo (expresiones reiteradas de conmoción en los rostros de los ciudadanos cuando las tropas les atacan en las escaleras de Odessa en *El acorazado Potemkin* [Bronenosez Potemkin, 1925], o el montaje paralelo entre el matadero y la matanza de los trabajadores en *La huelga* [Stacka, 1924]). Estas alternativas se denominan en ocasiones insertos o yuxtaposiciones extradiegéticos y diegéticos. En el documental, la intrusión de una imagen que no pertenece al mundo representado es casi una imposibilidad en tanto que las imágenes documentales reivindican un nexo con el

mundo histórico. Se puede decir que el metraje de archivo se entromete en el presente con pruebas de la historia, aunque esto no es tanto una intrusión como una amplificación. Las imágenes con mayor grado de intrusión serían las ficticias, ni siquiera reconstrucciones sino escenas de películas de ficción previas, pero incluso en este caso se puede establecer un nexo razonablemente fluido y minimizar el efecto de la oposición de planos de representación. El documental *The Making of a Legend*, acerca de la filmación de *Lo que el viento se llevó*, utiliza películas de ficción en vez de metraje de noticiarios para autentificar, sin esfuerzo alguno, el periodo histórico que describe. En la mayoría de los casos, las imágenes que respaldan la «implicación lógica» asociada con el comentario proceden de partes dispares del mismo mundo, de acuerdo con los principios del montaje probatorio. Se puede insertar el humo de las chimeneas de distintas fábricas o ciudades para evocar «industria» u, hoy en día, «contaminación».

Más directo incluso, el montaje intelectual puede *constituir* la representación visual del mundo. Los elementos del mundo requeridos como prueba para la argumentación del texto se pueden agrupar desde sus diferentes puntos de procedencia; es posible que su combinación no provoque la sensación de una distinción entre lo diegético y lo extradiegético ya que todos ellos pertenecen al mundo y apoyan o constituyen la argumentación. En otras palabras, puesto que no hay un mundo de ficción en el que entrometerse, el montaje intelectual en el documental hace hincapié en la cualidad evidente o construida de una argumentación, basada en representaciones del mundo histórico, y no en el estatus de construcción que tiene un mundo imaginario. Su potencial no es tanto reflexivo o desconstructivo como acusadamente argumentativo. Nos insta a seguir la lógica del texto, quizá dejando a un lado o poniendo en tela de juicio supuestos y conocimientos previos acerca del mundo.

El montaje intelectual es algo más que la combinación de retazos dispares del mundo de acuerdo con las reglas de la evidencia. El montaje intelectual logra un trastorno o desequilibrio en relación con las normas, supuestos o expectativas que prevalecen para el espectador. Es una forma de reflexión formal y, a menudo, política. La intuición sustituye al reconocimiento, se insinúan nuevas posibilidades, aparecen alternativas. En este sentido el montaje intelectual consigue su efecto por medio de extrañas yuxtaposiciones. Ésta era la cualidad del arte de reproducción mecánica que tanto emocionaba a Walter Benjamin, que lo vio como un modo de dar autoridad a los trabajadores. Las yuxtaposiciones extrañas, la reorganización del mundo tal y como es, sugieren cómo se puede revolucionar el principio de la cadena de montaje para subvertir una lógica de orden y control convirtiéndola en una lógica de transgresión y cambio:

> Si se trata de primeros planos de las cosas que nos rodean, centrándose en detalles ocultos de objetos familiares, explorando contextos comunes bajo la ingeniosa orientación de la cámara, la película, por una parte, amplía nuestra com-

> prensión de las necesidades que rigen nuestras vidas; por otra parte, se las arregla para garantizarnos un inmenso e inesperado campo de acción. Daba la impresión de que nuestras tabernas y nuestras calles metropolitanas, nuestras oficinas y habitaciones amuebladas, nuestras estaciones de ferrocarril y nuestras fábricas nos habían encerrado definitivamente. Entonces llegó el cine y echó abajo esa prisión con la dinamita de una décima de segundo, de modo que ahora, entre sus ruinas y escombros dispersos, podemos viajar con tranquilidad y espíritu aventurero.[20]

La historia del montaje intelectual —y el objetivo superior de la reflexividad política al que contribuye— es una historia de supresión, distorsión, adulteración y represión. En Hollywood, Slavko Vorkapich perfeccionó la secuencia de montaje que se convirtió en el medio estándar a través del que se representaba la transformación o el proceso prolongado. Se montaban una serie de imágenes que se sucedían con rapidez (a menudo unidas por fundidos encadenados u otros efectos ópticos) para evocar las diferentes etapas o periodos de un proceso sin analizar el trabajo implicado en dicho proceso. Las cosas cambiaban, aparentemente sin demasiado esfuerzo o coste, hasta que la historia se retomaba a un ritmo más pausado y la suerte de personajes específicos se podía volver a diferenciar e individualizar con respecto al flujo histórico general.

En el documental norteamericano de los años treinta, en el que la influencia de la teoría cinematográfica era enorme, el montaje intelectual nunca alcanzó el estatus de principio o compromiso fundamental. Primaba una insistencia pragmática en el reportaje, en la aportación de pruebas de la solidaridad y la lucha de la clase obrera. El liderazgo y el cambio estaban fuera del proceso fílmico, en la vanguardia política que ofrecía el Partido Comunista. Las películas representaban el conflicto (huelgas, marchas de protesta, etcétera) pero no eran en sí mismas representaciones del conflicto. The Film and Photo League, Nykino y el grupo cinematográfico más sofisticado, Frontier Films (*People of the Cumberland, Heart of Spain, China Strikes Back, Native Land*), reconocieron la importancia del ejemplo soviético sin adoptar la totalidad de sus métodos.[21]

Allí donde no prevaleció el pragmatismo y la deferencia por un partido político, lo hizo el humanismo. Durante la década de los treinta, y en *Native Land*, la película que culminó y puso punto final al activismo cultural de izquierdas de la época, se hizo hincapié en la identificación y la empatía, el coste humano de la guerra y las inclinaciones fascistas, a través de personajes modelados con arreglo a un realismo psicológico no muy diferente al de Hollywood. La desviación de los personajes individualizados y su tendencia a las yuxtaposiciones contextuales o las combinaciones extrañas de lógicas opuestas nunca llegaron a afianzarse. El concepto formalista de *ostranenie*, la «extrañificación» de lo familiar a través del modo de representación y yuxtaposición; el concepto brechtiano de *Verfremdungseffekt*, que utiliza recursos de alienación que anulan el nexo afectivo para potenciar un nivel más amplio de revelación; y el surrealis-

mo, con su insistencia en las yuxtaposiciones forzadas de realidades sin relación aparente, todo ello parecía ejercer un efecto de distracción excesivo para unos principios que eran directos, inmediatos y evidentes.

Por el contrario, el documental o realismo histórico cumplía los requisitos. Asumía una transferencia sin problemas de la motivación de los activistas a los espectadores y provocaba un fuerte nexo de motivación entre el espectador y el personaje ejemplar. Yuxtaposiciones extrañas como las que emplearon Luis Buñuel en *Las Hurdes/Tierra sin pan*, Dziga Vertov en *Celoveks Kinoapparatom*, Eisenstein en *El acorazado Potemkin* u *Octubre*, Franju en *Le sang des bêtes* y otros surrealistas y etnógrafos franceses de la primera época quedaron fuera de los límites aceptables, incapaces de ir más allá de su estatus de «arte» o «novedad» para alcanzar el de modelo o piedra angular. Hasta el momento, el documental de cambio social —en especial en su modalidad expositiva clásica— sigue, en los Estados Unidos, centrándose en gran medida en el personaje, y las enseñanzas de Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko y Dziga Vertov, junto con los representantes más destacados de estas estrategias en un cine político, Bertolt Brecht y Jean-Luc Godard, siguen estando comparativamente infrautilizadas.[22]

5. Fiel a la realidad: la retórica y lo que la excede

Retórica

La retórica nos aleja del estilo, llevándonos hasta el otro extremo del eje entre autor y espectador. Si el estilo transmite una cierta sensación del punto de vista moral sobre el mundo y de su posición ética dentro del mismo, la retórica es un medio a través del que el autor intenta transmitir su punto de vista al espectador de un modo persuasivo. La pragmática es la parte de la teoría de la comunicación que se ocupa del efecto de los mensajes en aquellos que los reciben y la retórica es el medio a través del que se consiguen efectos.[1] La retórica, asimismo, puede basarse en técnicas cinematográficas (así como en otras que no son específicas del cine como los silogismos o la apelación al sentido común), pero no hace tanto énfasis en el significado como en el efecto. La retórica, por tanto, no es independiente del estilo sino, más bien, un modo diferente de verlo. El estilo como visión personal tiene que ver con el autor, el estilo como retórica tiene que ver con el público.

La retórica aristotélica establece los modos en que cualquier argumento puede adquirir una base persuasiva. Un modo de conseguirlo es a través de las pruebas: material factual recogido para apoyar la argumentación (testigos, confesiones, documentos, objetos: aquellas representaciones materiales extraídas del

mundo para que las oigamos y veamos). Otra es la «prueba artística», las estrategias persuasivas que el narrador o autor utiliza en beneficio propio. Las pruebas en el documental suelen depender del nexo indicativo entre la imagen fílmica y aquello que representa. Las pruebas artísticas, sin embargo, dependen de la calidad de construcción del texto, de la persuasión de sus representaciones o reivindicaciones de autenticidad. Aristóteles divide estas pruebas artísticas en tres categorías:

—Éticas: pruebas basadas en la proyección del carácter moral o éticamente intachable del narrador. Este tipo de prueba suele correr a cargo de los comentaristas que aparecen en pantalla y de los presentadores de televisión, así como del principio periodístico de la «información equilibrada» y el sentido general de tratamiento imparcial y «justo» de un tema. (La integridad ética puede evaluarse en relación con el texto en conjunto y su agente expositivo incluso cuando no hay un narrador, director u otro representante humano identificable del comentario o la perspectiva del realizador.) El narrador, si lo hay, encarna la voz de la razón objetiva, ofreciéndonos la ventaja del análisis imparcial, o, si se requiere una cierta emoción, como ocurre en la serie «Why We Fight», *Roses in December* y *Shoah*, el comentario apelará a un sentido común de injusticia, inhumanidad, barbarie o locura.

El grado en que este narrador empieza a ser conocido por su nombre, el valor de un «nombre sólido», es de importancia vital. Los locutores de telediarios deben dar la impresión de llevar vidas ejemplares. Si se comportaran de un modo cuestionable que se convirtiera en centro de atención del escrutinio público, su credibilidad ética correría peligro fuera cual fuese el mérito de las sospechas. La eliminación de Gary Hart como candidato presidencial viable en 1988 se centró precisamente en esta cuestión. Durante varios años, la prueba ética de la idoneidad de Hart para el cargo giró en torno a una conducta basada en sólidos principios y a la firmeza de sus ideas. Los medios de comunicación no habían tenido acceso a su conducta personal hasta que él mismo retó a la prensa a indagar en su vida privada, prácticamente desafiándola a que probasen que se podía minar su estatura ética. Cuando lo hicieron y descubrieron que su conducta no se correspondía con su presentación pública de sí mismo como hombre de principios e intensos lazos familiares, su credibilidad ética se vino abajo. Ahora la insistencia de Hart en que se le juzgase «según cuestiones de importancia» sonaba a hueco, ya que él mismo había introducido esta cuestión en la que no había dado la talla.

—Emocionales: pruebas basadas en las apelaciones a la disposición emocional de un público. De este tipo de prueba suelen ocuparse las imágenes apremiantes de las noticias, la música en algunos documentales y las yuxtaposiciones que adjuntan sentimientos de empatía o repulsión a sujetos de una forma novedosa. Un ejemplo de este tipo de yuxtaposición sería el clásico mensaje electoral de Tony Schwartz contra Barry Goldwater, producido para la campaña

presidencial de Lyndon Johnson en 1964, en el que una niña preciosa deshoja una margarita acompañada por una cuenta atrás que concluye con el estruendo y el hongo de una explosión nuclear; al final, oímos a Johnson hablar en favor de la paz. Este mensaje electoral depende del conocimiento previo de la posición pronuclear de Goldwater para asociarlo con una aniquilación indiscriminada. (Las pruebas emocionales en general suelen depender de nuestros lazos emotivos previos con las representaciones.) Los anuncios que venden un estilo de vida ofrecen pruebas similares: varios anuncios que van acompañados por la frase «La noche es de Michelob» asocian esta bebida en particular con la aventura romántica entre hombres atractivos y mujeres seductoras en un mundo provocativo de callejones, bares y la estudiada elegancia de la cultura consumista urbana.

En algunas ocasiones un comentarista éticamente creíble hará una apelación emocional. En este caso, será importante demostrar que la respuesta emocional del comentarista no surge de la intolerancia o el rencor personal sino que articula la respuesta compartida de la gente honrada de todas partes. «La gente honrada de todas partes», claro está, se refiere al público que busca el narrador; es posible que no sea tan general como podría hacernos creer su apuntalamiento retórico. Las apelaciones emotivas de la filmación realizada por el National Film Board of Canada de un discurso antinuclear pronunciado por Helen Caldicott, *If You Love This Planet* y el filme probelicista del Departamento de Defensa de los Estados Unidos *Why Vietnam*, se erigen sobre la base moral común que supuestamente existe entre el narrador y el espectador. Quienes se oponen a los movimientos antinuclear o proVietnam se sentirán excluidos de una apelación cuya base emocional da por sentado que sus oponentes son moralmente culpables.

—Demostrativas: pruebas basadas en la demostración o ejemplo, en las que es más importante convencer al público que demostrar los méritos objetivos. La demostración puede ser real o aparente sin consecuencias retóricas siempre y cuando sea persuasiva. La prueba en el sentido genérico también desempeña un papel importante en este caso, pero una prueba demostrativa se concentra en hacer que la prueba resulte persuasiva, no en asegurarse de que sea justa, precisa o tan sólo auténtica. Puesto que las falsedades perjudican una argumentación en caso de ser descubiertas, las pruebas demostrativas no se basan tanto en afirmaciones falsas como en medias verdades. Por poner un ejemplo hipotético, un anuncio de una toallita de papel podría afirmar sencillamente que es más absorbente que otras marcas, sin decir que lo es sólo ligeramente, cuesta el doble, puede manchar otras superficies y deja marcas en las ventanas.

La retórica implica la elaboración de una causa persuasiva, no la descripción y evaluación de hechos perjudiciales o menos atractivos, aunque su revelación fuera necesaria para que una persona pudiera hacerse una idea adecuada del asunto en cuestión. La serie «Why We Fight», por ejemplo, ensalza a los Estados Unidos como la tierra de la libertad y la democracia en un marcado contraste con

los regímenes demagógicos y dictatoriales de la Alemania nazi, la Italia fascista y el Japón totalitario. La capacidad de convicción de la prueba demostrativa reside en su evocación de una imagen convencional de Norteamérica, una imagen que tiene fundamentos históricos objetivos pero que también pasa por alto graves problemas como la discriminación racial, la desigualdad entre ricos y pobres y la intolerancia con opiniones y prácticas ajenas a la normalidad establecida (como la homosexualidad, el ateísmo y el comunismo —tres condiciones que, de hecho, aúnan muchas pruebas demostrativas derechistas de la debilidad norteamericana—). Para averiguar cómo puede ser Norteamérica una democracia libre y querida a la vista de estos problemas haría falta una argumentación mucho más elaborada, una argumentación que no tuviera como objetivo principal la presentación de una imagen maniquea del bien y el mal.

La retórica corteja al espectador del mismo modo en que el estilo revela al autor. Pero retórica no es sinónimo de comentario abierto; incluye los aspectos argumentativos de cualquier texto. Un texto puede ser convincente sin necesidad de serlo abiertamente a través del recurso de hablar desde un perspectiva tácita o implícita. El realizador puede optar por no dirigirse al espectador directamente sin rechazar la retórica como tal. Decir lo contrario equivaldría a asignar la retórica a casos de apelación evidente como los que vemos en la publicidad, la propaganda y la primera época del cine soviético, abriendo camino a un dominio neutral y no retórico de distanciamiento estético.

Aunque esta clasificación no deja de ser habitual y parece reafirmar algunas de las representaciones de objetividad en el periodismo y las ciencias sociales, lo cierto es que su asunción de que la persuasión y la ideología son fenómenos localizados que se pueden activar o eliminar de un texto determinado, no es sostenible. El científico, al igual que el periodista, debe ser convincente, en especial si informa de algo inesperado o inusual. La retórica entra en juego incluso si sus tácticas están limitadas por reglas que rigen el informe científico o el reportaje periodístico. A quienes están dentro de la comunidad discursiva, las estratagemas retóricas aceptadas les pueden parecer normales y neutrales (como las afirmaciones de que el informador hace su trabajo de forma desinteresada incluso si hay ayudas económicas, posiciones y carreras en juego). En vez de demostrar la ausencia de retórica, esto demuestra su efectividad: un mensaje adquiere su poder de persuasión dando la impresión de que es independiente de las presuposiciones, inclinaciones o intereses creados del narrador. El que la persuasión opere de forma evidente o tácita es una cuestión de medios y no de modalidades de discurso con diferencias fundamentales.

La retórica también puede contradecirse con el estilo, no en función de una oposición entre «propaganda» y «arte puro» sino en términos de mensajes mezclados. La definición de ideología aquí aplicada —como el modo en que la subjetividad se alinea con nociones lógicas de realidad y elaboradas doctrinas

referentes a lo real— significa que algunos sistemas ideológicos pueden ser evidentes, estar bien delimitados y los individuos pueden seguirlos de un modo consciente, como las religiones organizadas o las convicciones acerca de qué es masculino, femenino o prudente desde el punto de vista paternal, mientras que otros sistemas ideológicos pueden ser tácitos o estar mal delimitados y los individuos pueden actuar basándose en ellos de forma inconsciente, como ocurre con la homofobia, el machismo, la rivalidad edípica o incluso una certeza incontestable de la subjetividad del individuo, libre de toda dependencia. Llegamos a la primera serie de ideologías como conceptos a través del «comentario», o de argumentos explícitos que adoptamos como propios. Llegamos a la segunda serie de ideologías como orientaciones o subjetividades a través de la «perspectiva», o de argumentaciones tácitas que hacemos nuestras a través de la rutina, la repetición y la costumbre. Como seres históricos exhibimos inevitablemente una mezcla de estas dos formas de subjetividad y habrá casos en los que las convicciones conscientes se contradigan con el comportamiento inconsciente.

Esto, a su vez, significa que un documental puede dirigirse a nosotros en más de un nivel y con más de una argumentación. Al igual que la ficción narrativa, el documental puede transmitir mensajes mixtos, ambivalentes o paradójicos. Sus autores pueden defender puntos de vista mixtos, ambivalentes o paradójicos acerca de sus sujetos y de su propia presencia en relación con otros; su subjetividad puede estar muy dividida en vez de ser única.

La temprana formulación de esta noción que hicieron Jean-Louis Comolli y Jean Narboni sigue siendo fértil. Estos autores hablan de la relación de las películas de ficción con la ideología y la identifican como una de sus categorías:

> películas que a primera vista parecen pertenecer firmemente a la ideología y estar completamente bajo su influencia, pero acaban respondiendo a esta idea sólo con cierta ambigüedad... Las películas de las que hablamos ponen obstáculos a la ideología, haciendo que se desvíe y se salga de su camino... Volviendo la mirada hacia la estructura se pueden ver en ella dos momentos: uno que se mantiene dentro de unos ciertos límites, otro que los transgrede. Se está produciendo una crítica interna que desgaja la película por sus costuras.[2]

El concepto de ideología que aplican Comolli y Narboni asocia la ideología dominante con el capitalismo y las grietas y fisuras de las películas de doble filo con la resistencia o el rechazo que permanece fuera de la ideología, exponiéndola. Esta parte de su postura parece más ligada a una época determinada que su idea de un sistema doble que requiere prestar atención al modo en que los niveles —de estilo y retórica, por ejemplo— pueden interactuar de forma contradictoria. (La lealtad a una creencia althusseriana en el conocimiento marxista científico que existe fuera de la ideología y a una identificación de ideología con *una* ideología —la del capitalismo— son las partes de su argumentación que pare-

cen estar estrechamente vinculadas con las formulaciones de ideología de los últimos años sesenta.) Un sistema doble requiere una hermenéutica doble: atención tanto a los elementos ideológicos como a los elementos utópicos de un texto, su relación con lo que es y sus propuestas de lo que puede ser. Este potencial que tiene un texto para la ambivalencia, la paradoja, la parodia o el engaño (y el autoengaño) invita tanto a la sospecha —¿está diciendo el texto algo más o algo distinto de lo que parece estar diciendo?— como a la revelación —¿qué está diciendo el texto de forma manifiesta?[3]

Un ejemplo reiterado de este doble sistema implica la postura profesional que ya hemos mencionado. A menudo esta postura parece llevar la señal de una carencia, una carencia de respuesta *humana* a los sucesos que tienen lugar de forma que otros, los espectadores, puedan ver, presenciar y experimentar lo que otra persona transmite de modo desapasionado. El reportero sigue siendo «libre» para continuar, para abordar otras historias y eventos, en vez de comprometerse con las formas de respuesta humana de las que quizá informe (ayuda a las víctimas de una catástrofe, por ejemplo). Pero el texto puede mostrar indicios de la tensión entre lo profesional y lo humano. Pueden variar el tono y la entonación, la mirada se puede demorar un poco más de lo debido, se puede dejar de lado la etiqueta. Basta con que recordemos algunos de los informes radiofónicos de Edward R. Murrow en tiempo de guerra para entender cómo lo humano puede ir de la mano con lo profesional,[4] pero la mayor institucionalización de los medios informativos ha marginado la respuesta específica a formatos específicos («Geraldo» y otros programas de entrevistas similares, comentaristas «de sociedad» y críticos culturales, en especial los críticos de cine, por ejemplo). Estos aspectos marginales, sin embargo, presentan lo personal como una muestra de emoción pura y no como una lucha ambivalente entre ética profesional y respuesta personal. En algunos documentales esta tensión entre lo humano y lo profesional sale a la superficie como un conflicto entre establecer una buena relación con unos sujetos e informar acerca de esos mismos sujetos. El papel del reportero, realizador o comentarista como profesional en medio de lo que será uno de sus muchos reportajes a lo largo de toda una vida entra en conflicto con su presencia inmediata como amigo o confidente de aquellos que tiene frente a sí.

En *Thy Kingdom Come*, por ejemplo, nuestro entrevistador y comentarista en pantalla, Anthony Thomas, visita Heritage USA, de Jim y Tammy Bakker. Conocemos a Kevin, un joven disminuido físico de diecisiete años que vive, solo, en una gran casa que los Bakker construyeron para los niños disminuidos de Norteamérica. (No queda claro cuándo se reunirán con él los demás.) Al principio de nuestro encuentro, la cámara sigue a Kevin por un pasillo y luego por otro para entrar en un dormitorio. La cámara se desplaza hacia la izquierda y disminuye su velocidad mientras Kevin continúa con su silla de ruedas hacia la izquierda, después disminuye la velocidad, gira y se dispone a colocarse fren-

te a la cámara. Esta toma ininterrumpida, que dura considerablemente más que cualquiera de los planos anteriores o posteriores, no es sólo una proeza por derecho propio —con resonancias del memorable travelling de *Primary* que sigue a John F. Kennedy entrando en un edificio, y atravesando pasillos, hasta llegar a la parte de atrás del escenario y luego hasta el mismo escenario donde ofrece su discurso electoral—, también tiene la función de incrementar las sensaciones del público de suspense e identificación con Kevin, cuya habilidad para navegar a través de esta enorme y solitaria estructura queda demostrada tangiblemente. Pero la conversación resultante deja claro que Kevin está aquí para hacer de prueba en una argumentación ajena: explica cómo se espera de él que actúe como abogado y promotor —o gancho— para Heritage USA a cambio de cama y comida.

La indignación apenas velada de Thomas por el modo en que se trata a Kevin deja atrás rápidamente la situación del joven cuando Thomas vuelve a la principal cuestión moral: lo egoísta e insensible de la caridad oportunista de los Bakker y las preocupaciones materialistas del derecho religioso en general. Al hacerlo, este texto articula en el nivel de la retórica (en el modo de dirigirse al espectador) una moralidad compasiva y socialmente concienciada, pero en el nivel del estilo (en relación con sus propias fuentes de información) sacrifica la respuesta personal en favor de la denuncia general. La tensión da lugar a una moralidad del oportunismo egoísta e insensible.[5]

Thy Kingdom Come no expone la ideología dominante desde un punto de vista progresivo/marxista de forma involuntaria o inconsciente, como sugieren Comolli y Narboni que podría hacer un texto con su propio subtexto «quintacolumnista». El documental nunca va más allá de la moralidad que condena, pero haciendo una clara argumentación contra la moralidad egoísta y adoptando a renglón seguido la cualidad que acaba de condenar, el documental se destripa a sí mismo. Sirve como clara demostración de lo difícil que puede ser escapar en un nivel inconsciente de subjetividad e ideología de aquello que se condena en un nivel consciente como inmoral o poco honrado. E indica cómo esta tensión puede dejarse sentir de un modo mucho más intenso cuando es oblicua o implícita en vez de ser un tema abierto (caso en el que estaría sujeto a una mayor subversión).

En los documentales de Fred Wiseman se produce una situación similar de valores criticados en un nivel y repetidos en otro. En películas como *Titicut Follies*, *Hospital*, *Welfare* y *High School*, Wiseman presenta pruebas sobre cómo las instituciones de servicio público estructuran intercambios degradantes entre los funcionarios y su clientela. En numerosos casos este proceso da como resultado una reducción del cliente al estatus de objeto que la mirada imperturbable de Wiseman pone de manifiesto. El individuo queda clasificado como un tipo para el que se prescriben procedimientos o rutinas formularias. Estas dimensiones del sujeto que van más allá de los preceptos quedan como una forma de exceso, como testimonio de un proceso de deshumanización que Wiseman docu-

menta con persistencia impávida. ¿O se trata de persistencia «impertinente»?[6] Wiseman reduce a objetos a su clientela, la gente a la que filma, en especial los que trabajan en estas instituciones. Eileen McGarry ha demostrado que Wiseman favorece a las personas que utilizan las instituciones por encima de quienes las hacen funcionar por medio de primerísimos planos poco favorecedores, de la inclusión de escenas que implican protesta o petición de ayuda por parte de la clientela junto con represión o actuación rutinaria por parte de los funcionarios, y de un sentido del humor negro que también podría considerarse como parte de una visión enrarecida de la vida institucional.[7]

Da la impresión de que Wiseman trata a estos funcionarios con la misma mirada fría y reductora que ellos aplican a sus clientes (estudiantes, pacientes, casos), pero también podríamos decir que Wiseman, a diferencia de Thomas, se alinea con los desposeídos en relaciones jerárquicas de vigilancia, dominio y control. La repetición de Wiseman desde su propia perspectiva de los valores que simultáneamente critica en otros no traiciona los fines oportunistas e interesados del reportero, cruzado o documentalista profesional sino que pone de manifiesto su preferencia y compromiso con un parte de la jerarquía en detrimento de la otra. Puede asemejarse más a una afinidad por Kevin con respecto a los Bakker y su complejo Heritage USA que al uso instrumental de testigos para obtener fines potencialmente interesados. Merece la pena hacer esta distinción porque separa a Wiseman de la debatible ética de la objetividad y la mirada profesional y lo coloca en el ruedo de una ética y un debate diferentes: los del compromiso, la defensa y la crítica. La comparación y el contraste entre Wiseman y Thomas, sin embargo, sirve para poner de relieve algunas de las cuestiones que se plantean cuando empezamos a sopesar el estilo, la retórica y la ética como dimensiones complejas y potencialmente contradictorias de la representación documental.

La técnica, el estilo y la retórica componen la voz del documental: son un medio a través del que una argumentación se representa a sí misma ante nosotros (en contraste con los medios a través de los que lo hace una historia en la ficción). La voz de un documental expresa una representación del mundo, una perspectiva y un comentario sobre el mundo. La argumentación presentada a través del estilo y la retórica, la perspectiva y el comentario, a su vez, ocupa una posición dentro del ruedo de la ideología. Es una proposición acerca de cómo es el mundo —qué existe dentro de él, cuál es nuestra relación con estas cosas, qué alternativas puede haber— que pide nuestro consentimiento. «Esto es así, ¿verdad?» La función de la retórica consiste en llevarnos hacia una respuesta, «Sí, así es», tácitamente —en cuyo caso se implantan una serie de asunciones y una imagen del mundo, que quedan disponibles para nuestra orientación en el futuro— o abiertamente —en cuyo caso nuestros propios propósitos y creencias conscientes se alinean con los que se nos proponen—. Adquirimos una mejor preparación a través del conocimiento que nos ofrece la argumentación del tex-

to y a través de la subjetividad que transmite su retórica para adoptar una posición específica dentro del ruedo de la ideología. La referencia del documental al mundo que nos rodea no es inocente. Al igual que el placer, el conocimiento no es inocente. Lo que incluye y excluye, lo que propone y suprime siguen siendo cuestiones de gran importancia. Las grietas y fisuras indican que hay algo que excede el ámbito del texto y su capacidad para garantizar la concordancia. Prestemos mayor atención a estas cuestiones de exceso.

Exceso

Las películas de ficción están cargadas de exceso. Algunas cosas exceden la fuerza centrípeta de la narrativa. En *La narración en el cine de ficción*, de David Bordwell, este exceso es todo lo que no puede absorber una teoría de comprensión narrativa: «...líneas causales, colores, expresiones y texturas se convierten en "compañeros de viaje" de la historia».[8] Estas cualidades formales no se suman; el exceso es lo fortuito y lo inexplicable, lo que se mantiene ingobernable dentro de un régimen textual presidido por la narrativa. Las cualidades antes mencionadas podrían ampliarse para incluir la actuación o interpretación (un «exceso» evidente ignorado casi por completo en toda la teoría moderna); el espectáculo; la identificación no con personajes y situaciones sino con la imagen en movimiento como tal (lo que según Christian Metz constituye nuestra principal identificación con el cine); las emociones «provocadas» que se llevan fuera de la ficción o quizá de la sala de cine y que las teorías catárticas no pueden reconciliar, como el miedo en las películas de terror, la agresión en las películas de acción o la actividad sexual en la pornografía; y los excesos estilísticos que acompañan al melodrama, los musicales y una buena parte de las películas de dibujos animados.

La noción de que lo que es exceso carece de organización o patrón es discutible. Quizá sea más adecuado decir que en las películas narrativas el exceso es lo que no entra en un esquema analítico determinado; es el ruido que queda cuando acordamos los límites de lo que pasará como información. Como arguye Charles Altman, «cuanto más nos lleva una noción estática a concentrarnos en una definición específica de unidad textual, más elementos hay que quedan fuera de los límites de dicha unidad», y por tanto más nos urge un concepto como el de exceso: «A menos que reconozcamos la posibilidad de que el exceso —definido como tal debido a su negativa a sumarse a ningún sistema— puede estar orgnizado como un sistema, oiremos sólo el lenguaje oficial y pasaremos por alto indefinidamente el dialecto del texto y la dialéctica».[9]

Y como afirma Dana Polan en un reciente artículo, se ha dedicado una atención considerable al examen del «influjo no narrativizado» en el cine, rechazando la noción de un principio narrativo siempre dominante en favor de una

concepción del texto más fluida y plural.[10] Un ejemplo ilustrativo de este tipo de enfoque es el ensayo de Richard Dyer «Entertainment and Utopia», en el que este autor investiga el género del cine musical centrándose en la sensibilidad en vez de en la lógica. Hace referencia a cualidades de «color, textura, movimiento, ritmo, melodía, movimientos de cámara» con objeto de demostrar cómo ayudan a establecer la sensación del mundo utópico de energía, abundancia, intensidad, sinceridad y comunidad que debía haber en el musical clásico de Hollywood.[11] Este tipo de consideraciones nos alejan de la referencialidad en su forma más inmediata para llevarnos hacia cuestiones de estilo —en especial de realismo— pero también ilustran cómo el exceso de un sistema puede convertirse fácilmente en significado en otro sistema.

El exceso puede rezumar un atractivo romántico. Puede concebirse como aquello que existe fuera de la ley (la ley de la narrativa, o del deseo edípico en tanto que las narrativas son historias del deseo masculino y su búsqueda de un objeto adecuado). De este modo, el exceso se convierte no tanto en un sistema compensatorio de organización, no tanto en un reto al dominio de la ley que reafirma su lugar destacado, como en un testimonio del centralismo de dicha ley. Decir que algo es un «exceso» equivale a reconocer su subordinación a otra cosa. Al igual que el concepto de marginación, el exceso hace que se pierda el derecho a cualquier reivindicación de autonomía. Sin un sistema dominante el exceso no existiría. A este respecto, el exceso y la marginación son afines a la teoría marxista de clase en la que la clase obrera sólo existe como clase debido al dominio de una clase dirigente y en relación con el mismo. Sin la una no existiría la otra. Y aunque la clase obrera puede tomarse por un objeto romántico, quizá sea más adecuado verla en un lugar de resistencia, modificación, contienda y revuelta contra el sistema dominante a partir del que adquiere su identidad. El exceso, asimismo, puede considerarse no sólo como las cosas que el teórico opta por no examinar, como las fuerzas que están fuera de la lev o aún no están formadas, como un emblema romántico de la inaprensibilidad y la diferencia, sino también como el principio de oposición dentro de un sistema dialéctico. (En el ensayo de Richard Dyer, esta noción se desarrolla en gran detalle a través de las cualidades contradictorias del mundo cotidiano y trivial y del mundo exuberante que recrean la música y el baile. En el documental, esta noción de una dialéctica puede ser aplicable a la contingencia, la incertidumbre y las vicisitudes de la vida que ponen de manifiesto un patrón aunque sólo ante los hechos consumados.)

Si el exceso tiende a ser lo que está más allá de la narrativa en las películas de ficción, en el documental es lo que está más allá del alcance tanto de la narrativa como de la exposición. La narrativa es como un agujero negro, que absorbe hacia su interior todo lo que entra en su ámbito, que lo organiza todo, desde el decorado y el vestuario hasta el diálogo y la acción, al servicio de una historia. La narrativa tiene un lugar en el documental, pero por lo general un lu-

gar menos dominante. Si hay un agujero negro comparable, algo que intente ofrecer una autoridad organizativa, lo constituyen los principios combinados de la narrativa y la argumentación expositiva. (No todos los documentales son expositivos, y algunos evitan la forma narrativa de la mayoría de los documentales de observación. Estas modalidades alternativas del documental plantean cuestiones en cierto modo distintas sobre el exceso.) El exceso es lo que escapa al control de la narrativa y la exposición. Está fuera de la red de significado lanzada para capturarlo.

¿Tiene nombre este exceso? Yo diría que tiene un nombre sencillo y familiar: historia. Como referente del documental, la historia es lo que siempre está fuera del texto. (Otras cualidades pueden quedar fuera de un análisis determinado, como el color, la textura o la interpretación. Son excesos de un orden diferente.) El exceso es un proscrito contra el dominio del propio sistema del texto. La historia, como exceso, a la que siempre se alude pero nunca se da caza, censura las leyes establecidas para contenerla; las rechaza, las modifica, se resiste a ellas y las niega. Y al igual que el concepto de exceso que defiende Charles Altman, la historia como exceso es un sistema propio. Es algo más que una simple cuestión de exclusiones o de diferencias, algo más que una confrontación entre ilegales y legítimos. Como explica Altman, «son mucho más penetrantes aquellos casos en los que el sistema legal dominante se enfrenta a leyes de otro tipo. La causa ha seguido su curso a través del sistema legal, pero el asesino aún no ha sido ejecutado. Todos conocen la ley, pero se niegan a salir del comedor del Greensboro. La ley dicta un curso para la acción, una narrativa bien motivada, pero otras leyes escapan del patrón prescrito».[12]

Fredric Jameson lo explica a su modo cuando intenta diferenciar el concepto de historia de Louis Althusser de la mayoría de conceptos postestructurales que rechazan la existencia de referencialidad alguna fuera del lenguaje y el discurso: «Por tanto propondríamos la siguiente formulación revisada: que la historia *no* es un texto, ni una narrativa, dominante o de cualquier otra clase, sino que, como causa ausente, nos es inaccesible excepto en forma textual, y que nuestro enfoque de ella y de lo real pasa necesariamente por su previa textualización, su narrativización en el inconsciente político».[13] Y Hayden White, desde un punto de vista formalista, también establece una clara diferencia entre la historia escrita (con la de que el documental tiene un nexo referencial común) y la existencia histórica como tal: «Consideraré la obra histórica como lo que es de un modo más manifiesto: es decir, una estructura verbal en forma de discurso narrativo en prosa que se propone como modelo, o icono, de estructuras y procesos anteriores con objeto de *explicar lo que eran a través de su representación*».[14]

La imposibilidad de una congruencia perfecta entre texto e historia parte de la división entre discurso y referente, entre la significación de las cosas y las cosas significadas. La representación nos sirve para reducir esta división, por muy

imperfecta, evidente o ilusoriamente que sea. La explicación, como la ideología, ofrece estrategias de contención diseñadas para dar razón de la realidad histórica dando a la realidad, según el análisis de White de la escritura histórica, la forma de una narrativa o, de un modo más general, proponiendo un concepto dominante, ya sea clausura narrativa, destino teleológico, causa estructural o gran teoría en torno a la cual se pueda conocer el ámbito histórico. En cualquier caso, el exceso sigue ahí.

Bertolt Brecht señaló un tipo de exceso particularmente relacionado con el texto documental al argüir que una fotografía de la fábrica de munición Krupp no hace nada por explicar la realidad de dicha empresa: su explotación laboral, su margen de beneficios, su relación con el régimen nazi, etcétera. La explicación, como la narrativa, lleva tiempo. Cada fotografía atestigua un exceso que la elude: el del propio tiempo como condición previa necesaria para la historia y la comprensión histórica. Una serie de imágenes pueden empezar a aportar una argumentación acerca de la industria armamentística o de Krupp en particular. Con tiempo y movimiento (o con pies de foto que equivalen a un versión escrita de lo mismo), entramos en el ámbito de la explicación, pero el exceso sigue ahí.

¿Qué formas toma el exceso? ¿Qué se resiste a la contención más enérgicamente? La muerte, como ya hemos señalado, es una forma de exceso monumental. *The Act of Seeing With One's Own Eyes* está entre las películas más difíciles de ver de cuantas se han hecho no porque, como *Nuit et brouillard*, *Memorandum* o *The Museum and the Fury*, tenga que ver con una atrocidad que va más allá del alcance de la imaginación humana, sino porque representa la muerte como la entidad trivial y ubicua que es, o será, para todos nosotros, sin intentar explicarla. Esta película está constituida en su totalidad por pruebas, casi desprovistas de exposición o narrativa. Lo excesivo de estas pruebas —su capacidad para exceder cualquier marco explicativo— impregna todos y cada uno de los planos. La ausencia de sonido, ni siquiera el de escalpelos y mangueras, nos priva en mayor medida si cabe de cualquier estructura de autoridad dentro de la que el hecho de la muerte pueda tener lugar como un dato entre muchos otros. A diferencia de *Forest of Bliss*, de Robert Gardner, que explica en detalle muchos de los rituales funerarios que se realizan en Benares, en la India, pero también los organiza en un patrón poético de negociación y diálogo, perturbación y propósito, música, oración y ritual, *The Act of Seeing...* se presenta como una mirada inexorable a una realidad histórica que no puede contener estructura, ni código o sistema, ni cosa alguna.

El exceso en el documental adopta las mismas formas que en la ficción (actuación o interpretación, espectáculo, identificación primaria con la imagen como tal, emociones provocadas y exceso estilístico) así como las que se basan de un modo más directo en el referente histórico del documental. Entre éstas, lo exótico, lo local, lo sacramental y lo complejo son fuentes comunes de exceso.

Lo exótico se resiste a cualquier tentativa de naturalización a través de palabras que hacen referencia a aspecto, función, valor o significado. Las palabras son familiares y la explicación es razonable, pero sigue habiendo un exceso. Lo exótico sigue siendo diferente, más allá de la familiaridad. Y si no hay un comentario hablado, como en la trilogía «Turkana Conversations», las estructuras narrativas y argumentativas nos incitan invariablemente a prestar atención a cuestiones diferentes de lo éxotico como las negociaciones de boda en *Wedding Camels*, el carácter de Lorang y su lugar en la sociedad turkana en *Lorang's Way*, o la situación de su primera esposa, Arwoto, en *A Wife among Wives*. Una parte de la fascinación que despiertan todas las películas etnográficas es, de hecho, su capacidad tanto para representar lo exótico —la diferencia, la alteridad— como para contenerla o naturalizarla, para hacerla familiar. Sigue habiendo una diferencia; por familiar que quiera hacerse, sigue estando fuera de nuestra sociedad y de nuestras representaciones de lo que puede ser.

Lo local produce una sensación de exceso en su capacidad para eludir una descripción más global o contextualizadora. Es posible que se elija a individuos para papeles protagonistas en el documental debido a su habilidad para actuar de un modo atractivo delante de la cámara o por su capacidad de representación. (Nanuk definió esta práctica; Paul, el vendedor de Biblias, fracasado pero fascinante, en *Salesman*, Joe Levine en *Showman*, Kennedy en *Primary*, Dedeheiwä en *Magical Death*, N!ai en *N!ai: Story of a !Kung Woman*, Bob White, líder del sindicato de trabajadores del automóvil, en *Final Offer*, la familia Loud en *An American Family* son algunos de los personajes que ocupan un lugar en el panteón de las interpretaciones documentales.) La tentativa de indagar en un individuo para entender a dicha persona y poner de manifiesto patrones más generales o prácticas socialmente representativas siempre da lugar a un exceso. Ciertos aspectos de dichas personas se zafan del marco en el que se les coloca. Ciertas dimensiones de su comportamiento revelan una resistencia o subversión de los patrones que podrían verse como típicos. Como ocurre en todo primer plano que da por sentado que la cara es el espejo del alma, sigue habiendo un exceso.

Otros documentales intentan ofrecer un retrato de un individuo, en ocasiones contra el telón de fondo de un problema social, pero también en este caso sigue habiendo un exceso. Mick Jagger en *Gimme Shelter*, Bob Dylan en *Don't Look Back*, Marjoe Gortner, la niña evangelista, en *Marjoe*, Hugh Hefner en *The Most*, Eldrigde Cleaver en *Off the Pig* (también conocido como *Black Panther*), así como Koumiko en *The Koumiko Mistery*, de Chris Marker, y Fidel Castro en *Waiting for Fidel* de Michael Rubbo —dos películas que en muchos sentidos explotan los enigmas que por regla general enmascara este género— todos estos personajes se escapan del marco diseñado para capturarlos. El exceso que los rodea da fe de lo que en *Ciudadano Kane* se considera como poco más que un cliché:, «No creo que ninguna palabra pueda explicar toda la vida de un hombre».

Lo local también puede significar lo cultural, geográfica, institucional, lingüística o económicamente específico. Estas dimensiones materiales que se les da a las vidas vividas constituyen una red cuadriculada de complejas interrelaciones que, incluso si pueden representarse a través de pruebas visuales, rara vez quedan agotadas por las mismas. Los ritmos de baile reiterativos y ondulantes de *Bitter Melons*, la geografía accidentada y áspera de *The Battle of San Pietro*, la densidad de las relaciones familiares en *Family Business* o de las burocráticas en *The Back-Breaking Leaf* o de las obreras en *Rosie the Riveter* y la economía de la subsistencia diaria en la serie «The Netsilik Eskimo» o en *Cree Hunters of the Mistassini*, estos fragmentos de una existencia histórica nos fascinan y nos informan, pero la información está por encima de la fascinación. Conceptos, categorías y generalizaciones pueden situar o contener estas prácticas y cualidades pero la absoluta alteridad, el hecho persistente del exceso, sigue ahí. La prueba documental, la capacidad de las imágenes fotográficas y los sonidos grabados para representar la similitud apremiante de las cosas, está en tensión con el ansia del documentalista de alejarse de lo concreto y lo local con objeto de ofrecer una perspectiva, cuando no conocimiento, de lo que vemos.

Clifford Geertz transmite la complejidad de este dilema en su relato del concepto de Gilbert Ryle de la «descripción densa», la tentativa de reproducir la complejidad motivacional o interpretativa del intercambio cotidiano, como el movimiento del párpado, que puede ser un proceso fisiológico involuntario (un parpadeo) o un encuentro social sumamente cargado de significado (un guiño). En una descripción «tenue», un encuentro puede reproducirse como una contracción del párpado. En términos más «densos», un ejemplo específico se puede interpretar como «"bromear con un amigo fingiendo un guiño para hacer creer a un inocente que hay una conspiración en marcha"».[15] La tarea que propone Geertz para la antropología se presta muy convenientemente al objetivo aparente de muchos documentales en los que prueba y argumentación ocupan el lugar de lo que él denomina inscripción y especificación:

> La distinción, relativa en cualquier caso, que se observa en las ciencias experimentales o de observación entre «descripción» y «explicación» aparece aquí como una diferencia, más relativa incluso, entre «inscripción» («descripción densa») y «especificación» («diagnóstico»), entre consignar el significado que tienen acciones sociales particulares para los actores que las han realizado y manifestar, con toda la claridad de que seamos capaces, lo que demuestra el conocimiento de este modo obtenido acerca de la sociedad en la que se observa, y, más allá de esto, acerca de la vida social como tal.[16]

Y en un comentario que parece insinuar un reconocimiento del exceso que sigue estando ahí, Geertz dice: «La antropología, o al menos la antropología interpretativa, es una ciencia cuyo progreso está marcado no tanto por una perfección del consenso como por un refinamiento del debate. Lo que mejora es la

previsión con que nos contrariamos unos a otros» (y a nosotros mismos, se podría añadir).[17]

Lo sacramental es un término utilizado aquí para describir las prácticas o sucesos que no son lo que parecen. Operan en el nivel que Roland Barthes consideró como el nivel de la connotación y el mito: son un sistema de segundo orden que toma un signo cuyo significado ya está establecido en un contexto social determinado y lo utiliza como significante para un nuevo significado más intensamente connotativo. Un vehículo, en especial si es de pasajeros, que lleva sus propios mecanismos de propulsión y generación de energía para el transporte en carreteras comunes, denota un coche. Pero ahora este signo puede convertirse en un significante para otro significado complementario: poder, libertad y aventura, pongamos por caso, o seguridad, economía y durabilidad. El significado complementario se suma al significado primario o denotativo pero no es tan evidente; la pertenencia a una sociedad o al menos una subcultura o «comunidad interpretativa» que comparte una serie de acuerdos comunes acerca de la naturaleza de las cosas en el nivel connotativo se convierte en un requisito previo para la comprensión. En algunos círculos de la cultura contemporánea, por ejemplo, el ofrecimiento de un trago connota licor o cóctel y no agua, refresco, leche o cualquiera de las otras bebidas que podrían considerarse «un trago».

Otro ejemplo sería el sacramento cristiano de la comunión o eucaristía. A alguien que no esté familiarizado con esta práctica, el consumo de alimentos puede parecerle de importancia primordial mientras que los elementos rituales del evento le pueden parecer extraños, singularmente excesivos en comparación con otras prácticas de alimentación o, sencillamente, «ruido». Las cantidades representativas de nutriente consumidas son un indicio importante de que el evento no está dedicado a aplacar el hambre o satisfacer los requisitos dietéticos, sino que hay un salto considerable de la evidencia visible a la comprensión absoluta del propio sacramento.

Las cuestiones de este tipo no dejan de ser comunes en el documental. Un ejemplo destacado es el subgénero de las películas etnográficas que se ocupan del trance, una actividad en la que lo que vemos no es nunca exactamente lo que parece, ya que el evento está impregnado de un estado mental alterado que no es visible. Películas como *Dance and Trance in Bali*, *N!um Tchai*, *Les maîtres fous*, *Torou et Bitti*, *The Divine Horsemen* y *Magical Death* se ven obligadas a ofrecer comentarios para explicar los sucesos que vemos como un sistema alternativo de significado. En otras ocasiones las películas permanecen en silencio, dejándonos que experimentemos lo que no pueden explicar. Puesto que precisamente la combinación de estas dos perspectivas es lo que constituye los acuerdos compartidos dentro de la comunidad en la que se realiza el sacramento, estas películas, así como otras representaciones más esporádicas de lo sacramental, atestiguan invariablemente un exceso que no pueden contener.

Por último, la complejidad también puede considerarse una forma de exceso. Los documentalistas que se proponen explicar algo o defender una causa a modo de historiador o sociólogo se topan con las engorrosas limitaciones del celuloide y el vídeo como medio de análisis. A diferencia de la lectura, el proceso de visionado no tiene lugar al ritmo del propio espectador sino a un ritmo fijo que determina la necesidad de crear un movimiento aparente. Aquello que puede leerse en una hora sólo puede contarse en varias horas, lo que requiere una reducción considerable del comentario. Se pueden presentar frases escritas o intertítulos, pero sólo a un ritmo cómodo tanto para los lectores lentos como para los rápidos, y cuando entran a formar parte de un texto de cine o vídeo, las palabras tienen que disputarse nuestra atención con otros sonidos y un torrente de imágenes. Sobre una página estas palabras pueden recibir toda nuestra atención.

Si el historiador, sociólogo, crítico social o activista que recurre a la palabra impresa considera que este medio requiere restricciones importantes con respecto a lo que se puede decir y representar, esto es más cierto incluso en los textos documentales. Sigue habiendo un exceso, y dentro de este exceso a menudo podemos descubrir parte de la complejidad que un estudio más prolongado y pausado de la misma cuestión, desde la misma perspectiva, podría haber abordado. (Complejidad no es lo mismo que exhaustividad o explicación total; los errores, trucos, estratagemas, engaños y distracciones que hay en la retórica de las pruebas artísticas, sin embargo, son más evidentes, se perciben o se registran con mayor facilidad por lo que son en textos que tienen a su disposición menos tiempo y herramientas analíticas más restringidas.)

La pérdida de complejidad, el desangramiento del exceso, es una queja típica acerca de las noticias de televisión y, en algunos casos, del periodismo en general. Lo que puede ocupar varias columnas de letra impresa en un periódico y puede llevar a una consideración en forma de artículo en revistas o publicaciones, queda reducido a noventa segundos de emisión. Los recursos explicativos formulaicos sustituyen la búsqueda de especificidad y contexto (el elemento de lo local): las relaciones soviético-norteamericanas giran en torno a la confrontación, las maniobras encubiertas y la sospecha —incluso si el tema es la distensión o la reducción armamentística—; la actividad política se centra en el gobierno federal y los informes de las versiones de figuras políticas sobre el caso en cuestión, con un trasfondo de irónica conciencia de que se trata de representaciones, no de hechos determinados de forma independiente, pero sin que se vea un esfuerzo dirigido a obtener dichos hechos; las revueltas urbanas brotan a partir de una sola chispa —un tiroteo, una confrontación o una humillación— y factores que se han estado cociendo durante largo tiempo como la privación económica, los problemas de liderazgo político, las relaciones étnicas y raciales y las historias políticas de respuesta o indiferencia se relegan a un segundo plano como algo demasiado complejo para que se pueda examinar o incluso se nie-

ga su importancia tachándolos de «no ser noticias», de no ser lo bastante ajenos al patrón de lo normal y lo cotidiano como para que se les preste atención.

Estas formas de fuga también se producen en el análisis más extendido que ofrecen los documentales. A pesar de sus once horas de duración, *The Civil War* de Ken Burns no deja cerrado el debate de más de un siglo de antigüedad acerca de esta guerra y su importancia. De hecho, el número de *Newsweek* del 8 de octubre de 1990 dedicó su artículo central a esta serie y destacó muchas de las «pasiones sesgadas» y los debates continuados que planteaba pero no llegaba a resolver. Revisten un especial interés las narraciones de lecturas radicalmente opuestas en el norte y en el sur de los Estados Unidos. *Newsweek* informa de que algunos habitantes del norte consideraron la serie como «esencialmente neutral y objetiva», algunos habitantes del sur la tomaron por «un insulto y una atroz difamación» de sus antecesores, mientras que otros eruditos del norte, «en especial negros, consideran que *The Civil War* es exacta en lo que respecta a las cuestiones históricas más importantes pero está sutilmente minada por una simpatía por los pícaros pintorescos y los patricios nobles y resignados de la Confederación». La película evita cuidadosamente dar una interpretación definitiva; los espectadores parecen interpretarla en relación con contextos existenciales diferentes.

Otras películas generan exceso a través de los puntos de enfoque específicos que escogen. *The Day After Trinity*, por ejemplo, se concentra tan de cerca en la propia vida de Oppenheimer y en sus propias percepciones que decisiones esenciales sobre el uso de las armas atómicas, como la de lanzar las dos primeras bombas sobre poblaciones civiles en Japón, se pasan por alto. *Ethnic Notions* presenta con detalle las clases de estereotipos sobre los negros norteamericanos que aparecieron en el cine y en la televisión durante décadas pero se ocupa muy poco del modo en que los blancos o los negros norteamericanos recibieron estos estereotipos: la película da por sentado que si se mostraban también se creían. Aunque esta película demuestra cómo los estereotipos derivaron de los miedos y las proyecciones de los blancos, no se plantea si al menos algunos de los espectadores repararon en ello o hicieron algo al respecto. *Rosie the Riveter*, *With Babies and Banners* y *Union Maids* representan algunas de las complejas cuestiones que surgieron en torno a las mujeres que estaban en el mercado laboral en las décadas de los treinta y los cuarenta sin reconocer el papel destacado y conflictivo que desempeñó el CPUSA (Communist Party, U.S.A.). *Dear America* toma una postura que parece dejar de lado por completo el problema de la complejidad: se abstiene de todo comentario o explicación en favor de una tentativa, sofisticada desde el punto de vista cinematográfico, de recrear aspectos de la experiencia física y subjetiva del soldado norteamericano medio que luchó en Vietnam. (Comparte esta ambición con *Platoon* [Platoon, 1986] que también intenta recrear la experiencia de Vietnam sin juzgar la legitimidad de la implicación norteamericana.) El exceso que rezuma, en este

caso, tiene el potencial para sumarse a las diferentes suposiciones y perspectivas de los espectadores que aportan pruebas de una gran variedad de actitudes con respecto a la guerra. (Este fenómeno también se produce en un buen número de documentales de observación.) Lo que permanece como otra forma de exceso fuera del alcance de cualquier narración de esta guerra es el reconocimiento de esa otra experiencia que relativizaría la del soldado norteamericano: la experiencia del vietnamita cuya guerra civil se estaba librando.

La prueba histórica material va más allá de todas las estrategias de contención. Más incluso que la ficción, en la que el texto puede motivar prácticamente todo lo que vemos y oímos (motivarlo en el sentido de justificar su presencia), el documental debe llevar constantemente la carga del exceso histórico por sí mismo. Debe llevar también la carga, y la gloria, de lo convincente que resulte esta prueba histórica. Estos indicios o representaciones del mundo histórico que vemos y oímos tienen una relación indicativa con su referente. Los sonidos y la imagen parecen reproducir la singularidad de las situaciones y sucesos históricos, engendrando un oxímoron o paradoja perpetuos. Lo que es único no se puede reproducir; lo que es reproducible no puede ser único. Pero ahí están las similitudes fotográficas de Hitler, Mussolini e Hirohito, reapareciendo en la pantalla cada vez que Walter Huston dice: «Si ve a estos hombres, no vacile». Ahí está el amasijo de cuerpos de las víctimas de los campos de concentración deslizándose hasta su fosa común cada vez que se proyecta *Nuit et brouillard*, y ahí están tanto los intérpretes como la singular mezcla de miembros del público en *Monterey Pop*, similitudes luminosas de algo que ya pasó y ha sido reciclado en una pantalla cinematográfica.

El nexo indicativo

La representación preserva la unicidad, aunque no disipa la sensación de paradoja. La representación implica que una cosa ocupe el puesto de otra, que una imagen o sonido grabado ocupe el lugar del que fue «tomado». «Tomado» aparece entrecomillado porque este «tomar» no es una sustracción: la cosa sigue ahí, impartiendo información a la representación pero no a expensas de su propia materia o energía. Se trata, sin embargo, de un robo potencial en un nivel más metafórico: la información sobre algo se puede implantar en un texto como una señal entre muchas de modos novedosos e inesperados; se puede alterar su dimensión connotativa, multiplicar sus significados, hacer extrañas yuxtaposiciones. Las afirmaciones de que las fotografías son espejos del alma y hurtos de la misma no están exentas de legitimidad. «Tomar» sugiere la peculiaridad del signo indicativo: parece haber un íntimo nexo físico o existencial entre el referente y la representación.

Charles Peirce fue quizá el primero en describir con detalle esta relación:

> Las fotografías, en especial las fotografías instantáneas, son muy ilustrativas, pero sabemos que en ciertos aspectos son exactamente iguales que los objetos que representan. Pero este parecido se debe a que las fotografías se han producido en unas circunstancias en las que estaban obligadas físicamente a corresponderse punto por punto con la naturaleza. En este sentido, por tanto, pertenecen a la segunda clase de signos, los que presentan una conexión física [es decir, los índices].[18]

El nexo indicativo de las imágenes fotoquímicas y electrónicas con lo que representan, cuando se ha formado a través de lentes ópticas que imitan las propiedades del ojo humano, ofrece un encanto infinito y una garantía de autenticidad aparentemente irrefutable. La autenticidad surge del propio proceso de formación de la imagen; no se determina a través de la verificación del estilo de una pincelada o de una firma, una autenticidad que garantiza el sello de De Kooning o de Renoir en vez de un nexo entre imagen y referente. Lo más importante de esta cualidad indicativa de la imagen fotográfica (y del registro sonoro magnético) no está tanto en la autenticidad inexpugnable entre imagen y referente como en la impresión de autenticidad que transmite al espectador. Incluso si se fabrica la indicatividad —como pueden hacer ciertas técnicas de *trompe l'oeil* para el diseño de decorados, iluminación y perspectiva o la técnica informática del sampleado digital— el efecto o impresión de autenticidad puede seguir siendo igualmente intenso. Lo que decía Christian Metz acerca del efecto de movimiento aparente en el cine, también es aplicable a la indicatividad: «Reproducir su aspecto es duplicar su realidad».[19]

El nexo indicativo, sin embargo, no es suficiente para producir la impresión de un referente histórico único reproducido como imagen. Las imágenes fotográficas (el término «fotográfico» hace aquí referencia a todas aquellas técnicas fotoquímicas y electrónicas de elaboración de imágenes que establecen un nexo indicativo) re-presentan el campo visual que hay ante la lente pero no tienen ninguna capacidad para distinguir, o permitirnos distinguir, el estatus histórico de dicho campo. Una imagen fotográfica de Lauren Bacall, Mary Tyler Moore, Madonna o Ronald Reagan tendrá un nexo indicativo con su sujeto tanto si se ha tomado a escondidas en el jardín trasero del sujeto como si se trata de una representación sumamente preparada del sujeto en plena actuación.

La ficción en general y el sistema de estrellas en particular dependen de este efecto. Pero el movimiento sigue siendo centrípeto. Cuando reconocemos a una estrella que interpreta un nuevo papel, no nos lo tomamos como una prueba documental de cómo ésta ocupa un espacio histórico sino como un punto de referencia del que partimos, adentrándonos en los aspectos concretos de esta narrativa y su mundo imaginario. Sigue habiendo un nexo indicativo, pero su valor probatorio queda muy mermado: el maquillaje y el vestuario ocultan la fisonomía habitual de la persona; el gesto y la acción se convierten en atributos de un personaje; el acento, el tono y la modulación se desvían de las pruebas que

tenemos de la estrella en cuestión fuera de sus papeles. ¿Cómo desempeñará Meryl Streep este papel, dentro de este mundo, con estas tendencias y características? El nexo indicativo con lo que se filmó ante una cámara (y se grabó con un micrófono) sigue ahí, pero lo que apareció ante la cámara se determinó y alteró a fin de que encajara en una ficción. Nuestra atención fluye hacia adentro, para comprender e interpretar una historia situada en *un* mundo, en vez de hacia afuera, para comprender y evaluar una argumentación acerca *del* mundo.

En un cierto nivel, por tanto, las ficciones filmadas se aprovechan del mismo nexo indicativo que los documentales. (Los planos de situación de Mount Rushmore de *Con la muerte en los talones* [North by Northwest, 1959] están tan indicativamente unidos a su referente como planos similares de un documental de viajes.) Entonces, ¿cómo aporta la imagen indicativa pruebas del mundo histórico o dentro de qué límites existen dichas pruebas?

> Sólo una lente fotográfica nos puede dar el tipo de imagen del objeto que es capaz de satisfacer la profunda necesidad que tiene el hombre de sustituirlo por algo más que una mera aproximación, una especie de calco o transferencia. La imagen fotográfica es el objeto en sí, el objeto liberado de las condiciones de tiempo y espacio que lo rigen. Por muy borrosa, distorsionada o descolorida que esté la imagen, por mucho que carezca de valor documental, comparte, a través del mismo proceso de convertirse en ello, el ser del modelo del cual es la reproducción; es el modelo.[20]

André Bazin dejó las cosas bien claras: la «sustancia pegajosa» que también comparó con el ámbar que conserva a la perfección lo que atrapa, no hace discriminaciones con respecto al estatus ontológico o histórico de su sujeto: es la *imagen* fotográfica la que comparte el ser del modelo. La imagen adquiere autenticidad histórica al margen del estatus histórico de lo que representa. «*Voilà*, así era», o, con una sucesión de imágenes y movimiento aparente, «Así es, ésta es la duración en sí y el objeto atrapado dentro de la misma». La imagen aparece en calidad de prueba, reproduce lo que sólo podría ocurrir una vez y sin embargo *no* es el modelo, ni la cosa en sí, ni tampoco una prueba cuyo estatus ontológico es inexpugnable.

«¿Es la auténtica Ella Fitzgerald o es Memorex?»: una pregunta planteada a unos espectadores/oyentes que por necesidad deben responder según una representación indicativa (la banda sonora grabada del anuncio de televisión) o la voz de Fitzgerald. Este dilema, o paradoja existencial, en el que se espera de nosotros que hagamos una distinción que conlleva su propia imposibilidad lógica, no es diferente de la paradoja de la imagen indicativa.[21] Es una prueba, pero no una prueba irrefutable. Es el modelo pero no es el modelo. La cualidad indicativa de la imagen proclama su autenticidad pero se trata también de una reivindicación de autojustificación semejante a la protesta del cretense de que está diciendo la verdad cuando nos asegura que los cretenses siempre mienten.

La paradoja de «Ella Fitzgerald» es también análoga a la paradoja de la Sábana Santa. La sábana nos dice que es la mortaja de un ser humano, pero, ¿es la mortaja del Jesús histórico? ¿Tenemos que ver en esta quintaesencia de la indicatividad el parecido del propio Jesús o sólo el de una figura humana? La *similitud* es auténtica, pero la autenticidad *histórica* sigue estando en tela de juicio.

Esto nos lleva a que la garantía de autenticidad que podemos sentir en presencia de la imagen documental parte de nuestra propia complicidad con las reivindicaciones de un texto. La imagen y el texto —sus convenciones y técnicas— se combinan para constituir la base para nuestra inferencia o asunción de que la sustancia pegajosa de la imagen fotográfica tiene dentro de sí el material de la historia. No hay otra garantía que la inferencia que nosotros mismos hacemos, a menudo según pruebas muy sólidas como la similitud entre la imagen fotográfica que vemos y otras del mismo sujeto (en el caso de figuras conocidas y lugares y sucesos famosos), según garantías explícitas de autenticidad expuestas por la propia película y según nuestra familiaridad con la conducta cotidiana y cómo ésta difiere de las representaciones de ficción. Sin embargo, las películas que falsifican sus garantías, como *No Lies, David Holzman's Diary* o *Daughter Rite*, nos recuerdan lo fácilmente que se pueden alinear y desalinear los nexos histórico e indicativo y nos reprenden por nuestro deseo de dar credibilidad al estatus de una imagen como prueba.

El propio André Bazin reconoce que la imagen no es su propia garantía y que nuestra confianza en ella puede ser ciega, todo ello en una crítica de *Scott of the Antarctic*, de Charles Frend. La película es evidentemente una reconstrucción y una narración. Una buena parte de la delicadeza de determinar el estatus probatorio de las imágenes se pierde, pero Bazin aborda el meollo de la cuestión cuando hace referencia al rodaje en exteriores: «*Cuando uno descubre* que su película [la de Frend] se hizo entre los glaciares de Noruega y Suecia es más evidente incluso hasta qué punto se trata de una tarea sin sentido. El descubrimiento de que estas localizaciones, aunque puedan tener un cierto parecido con el Antártico, no son el Antártico, es suficiente en sí mismo para dar al traste con cualquier sensación de drama de que podría estar dotado este tema en otras circunstancias».[22] [La cursiva es mía.]

¿*Cuándo* descubre uno semejante dato? ¿Es cuestión, para el espectador medio, de observar el color, la densidad, el brillo o la textura del hielo? ¿Se trata, en realidad, de algo que proviene del encuadre? En muchos casos, incluyendo éste, me temo que la respuesta es no; las admisiones o aclaraciones que llegan desde fuera del texto dejan claro que el nexo indicativo entre imagen y referente, que sigue siendo tan claro y convincente como siempre, se produce entre la imagen y un referente que no es el que hemos inferido o asumido. Este tipo de información externa es en ocasiones necesaria y suficiente para reorganizar radicalmente nuestra percepción de una película.

Esto, por sí solo, es suficiente para socavar las reivindicaciones de un estatus

ontológico privilegiado que a veces se hacen en favor del documental, pero hay más. No sólo la autenticidad histórica de la imagen está sujeta a la duda; está también sujeto a la interpretación el significado que lleva como prueba, incluso si es auténtico. Este tipo de sistemas son múltiples y en algunos casos contradictorios. El nexo entre prueba y sistema es tenue. Los hechos y conceptos que empleamos para captarlos pueden describirse como «etiquetas para puntos de vista que el investigador adopta voluntariamente».[23] A menudo las mismas pruebas, o hechos, se pueden situar convincentemente dentro de más de un sistema de significado, o se les puede dar más de una interpretación. Los juicios ante un tribunal a menudo se basan precisamente en este hecho e implican no sólo cuestiones sobre pruebas circunstanciales sino también sobre el significado de la prueba documental en sí. Por esta razón, el estatus de la imagen fotográfica en las causas legales está muy lejos de ser rutinario y nos vendría muy bien recordar las precauciones que se tienen en este contexto.

Dos ejemplos recientes pueden ser suficientes para zanjar esta cuestión. En el juicio de la rehén del Symbionese Liberation Army, Patty Hearst, se presentaron como prueba grabaciones de una cámara de vídeo. Estas grabaciones mostraban a la señorita Hearst como participante en un robo a un banco. Estaba armada y apuntaba con su arma en dirección a algunas de las personas retenidas en el banco. (No había banda sonora para determinar lo que decía.) La acusación arguyó que la cinta demostraba que la señorita Hearst era sin duda alguna un miembro activo y voluntario del Ejército y merecía el mismo tratamiento que los demás. La defensa admitió que las imágenes eran auténticas, que había estado en el banco durante el robo y había apuntado a la gente con su arma, pero que las imágenes no revelaban su estado mental ni su motivación. La defensa arguyó que había participado en contra de su voluntad y sólo como resultado de un proceso de amenazas, coacción y lavado de cerebro que no le habían dejado alternativa viable. El segundo ejemplo fue el juicio de John DeLorean por conspiración para el tráfico de drogas. El señor DeLorean cayó en la trampa de unos agentes federales que grabaron en vídeo las transacciones que provocaron su detención. También se grabaron las conversaciones. La acusación afirmó que los comentarios y las acciones del señor DeLorean no dejaban lugar a dudas. La defensa arguyó, una vez más, que la cinta no era lo que parecía, que era casi una grabación sacramental en el sentido aquí descrito. El señor DeLorean sólo estaba *fingiendo* seguir el juego para ver hasta dónde llegaban estos hombres, e incluso si cerró la transacción había tenido en todo momento la intención de denunciar los hechos y utilizar el trato para dar a la policía la prueba que necesitaría para distinguir su denuncia de los rumores o las especulaciones gratuitas acerca de los motivos de alguien. (Se puso en práctica una defensa semejante durante el juicio por consumo de drogas del alcalde de Washington D.C. Marion Barry: hizo lo que muestran las imágenes pero su motivación no era la que exponía la acusación.)

Cambiando la motivación sobre la que se basa un acto, el significado de dicho acto cambia radicalmente. Pero una imagen fotográfica representa el suceso visible, no la motivación. La subjetividad se zafa de ella. La misma indicatividad que hace que la imagen o película sea tan convincente puede servir para desorientar al espectador especialmente cuando se hacen inferencias según suposiciones, convenciones, sugerencias o atribuciones que la imagen invoca o provoca pero no puede establecer.

El documental, por tanto, comparte con la ficción las ventajas y responsabilidades de la «sustancia pegajosa» de la imagen fotográfica. La indicatividad desempeña un papel clave en la autentificación de reivindicaciones de la imagen documental acerca de su realismo histórico, pero la autentificación en sí debe venir de otra parte y a menudo está sujeta a la duda. Nuestra disposición a anular la incredulidad frente a la «similitud viva» que transmiten imágenes semejantes respalda la fascinación, el placer y el poder de persuasión que permite el documental; se trata también de una disposición que suele basarse más en la fe que en la razón.

La referencialidad depende no sólo de la imagen y de sus propiedades sino también de efectos textuales más amplios. Documentales como *Dead Birds*, *Microcultural Incidents in Ten Zoos*, *Why Vietnam*, o las noticias de televisión, por ejemplo, emplean un proceso continuo de calificación. Un comentarista identifica la dimensión histórica de las imágenes que vemos: la voz sitúa la imagen en el tiempo y el espacio, ofrece antecedentes, da nombre a individuos que quizá no conozcamos, aporta un contexto histórico y sugiere una interpretación. Un joven se convierte en «Pua», un hombre mayor en «Weyak» y sus acciones se tornan representativas de la cultura a la que pertenecen. En *Microcultural Incidents...*, así como en *Nanuk el esquimal*, el comentario nos dirige hacia aquellos aspectos de la imagen que se juzgan más reveladores o indicativos: las diferencias culturales en la interacción entre miembros de una familia en un zoo se centran en movimientos corporales específicos, fluctuaciones en las relaciones espaciales, tendencias en las acciones de iniciación o provocación para asumir un papel familiar en vez de otro, etcétera.

Aquí la pegajosidad de la imagen, su indicatividad, aporta la prueba, pero el comentario nos orienta hacia esos aspectos de la imagen que son más importantes para la argumentación. En el nivel más general, este proceso identifica el texto documental como tal: creemos en la autenticidad de lo que vemos y oímos porque se nos dice que lo que vemos son pruebas de incidentes históricos, no simulaciones ficticias de los mismos. En un nivel más local, el comentario ofrece un afianzamiento selectivo de la imagen. Escoge un detalle y lo coloca dentro de un marco conceptual o cuadrícula explicativa. Nos anima a ir más allá de cuestiones de construcción o fabricación para llegar a la evidencia desnuda de la imagen como calco o huella histórica.

La calificación también propone atributos. Como ha observado Sol Worth,

los niños de corta edad atribuyen cualidades a una imagen principalmente según conocimientos previos. Una fotografía de un médico que pasa de largo ante un accidente puede seguir provocando la atribución de «buen médico» a pesar de la evidencia de lo contrario, mientras que los niños de mayor edad, y los adultos, suelen inferir significados a partir de la estructura y el contexto específicos de la imagen. Las técnicas de calificación en el documental proponen atributos que pueden desviar nuestro proceso de formación de inferencias hacia esos significados favorecidos por el texto. Algunos textos pueden perfectamente verse perseguidos por un exceso de significados o implicaciones posibles o incluso evidentes que la calificación ha pasado por alto o ha suprimido.

El comentario de *Obedience*, por ejemplo, describe el modo en que se hace creer a los sujetos de la prueba que están infligiendo descargas eléctricas a «estudiantes» cada vez que uno de dichos estudiantes comete un error. Puesto que el grado de la descarga administrada recorre una escala que acaba en «Peligro» y puesto que el «estudiante» es un cómplice del investigador, preparado para lanzar gritos y después quedarse en silencio tras una descarga a los voltajes más elevados, el sujeto de la prueba se enfrenta a una profunda crisis: la administración de descargas provoca indicios de angustia acuciante pero el impulso de detenerse se opone a las órdenes enfáticas de un científico para que continúe. Los experimentos son una cuestión de registro histórico, pero esta representación documental de los mismos podría ser una fabricación con la misma facilidad con que podría ser cierta. El único individuo que no interpreta en el sentido habitual de la palabra es el sujeto de la prueba; estos individuos podrían sustituirse por actores que interpretarían el papel de sujetos con remordimientos de conciencia.

Pero el comentario nos asegura que se trata de un registro de experimentos reales, que los sujetos de la prueba no saben que las descargas que emiten no le llegan al estudiante, que los resultados que vemos son los que en realidad se produjeron. Esta garantía de que lo que ocurrió fue un suceso dentro del mundo histórico en sí y no una simulación del mismo transporta al espectador a una posición moral sumamente característica. Vemos a otros seres humanos enfrentándose con la posibilidad de haber causado daño físico a unos congéneres, posiblemente hasta matarlos. Las dudas, las muestras de preocupación, el deseo de que se les exonere de toda responsabilidad, los gestos de miedo y ansiedad (la mano en la frente, el movimiento repentino y espasmódico utilizado para enviar la descarga eléctrica en vez de una presión firme sobre el interruptor, las miradas nerviosas y culpables a los científicos), todo ello conlleva una autenticidad pasmosa y penosa que puede incomodar inmensamente al espectador.

Subjetividad e identificación

El comentario de *Obedience* alcanza su efecto garantizando la objetividad de la mirada de la cámara: la cámara estaba escondida tras un espejo de forma que su presencia no pudiera afectar al sujeto en modo alguno. Esta garantía, claro está, también ejerce un cambio inquietante en el espacio axiográfico de la mirada clínica o profesional. La misma objetividad de la mirada parece requerir un mayor grado de respuesta humana. Una cámara observa, grabando lo que ve, el hecho de la angustia emocional intensa sin afectar la situación en absoluto. Esta mirada no va acompañada de impotencia ni de intervención, de peligro ni de empatía humana. La misma inexorabilidad de la mirada, a la luz de la evidencia de que estaba presente durante un acontecimiento intensamente traumático, da a la profesionalidad, o a la objetividad, un matiz inquietante. Este efecto, sin embargo, no deriva sencillamente de la cualidad indicativa de la imagen sino de las garantías que se le han dado directamente al espectador de que los sucesos no son reconstrucciones y de que las pruebas son auténticas por completo. (Estos experimentos clásicos de Stanley Milgram no pasarían el requisito de la «autorización con conocimiento de causa» que prevalece hoy en día, pero hay que decir en favor de Milgram que, una vez acabada la prueba, se les aclaró todo a los sujetos implicados y que éstos no sufrieron efectos secundarios, o al menos no informaron de ellos.)

Una representación ficticia de este mismo experimento se basaría probablemente en crear una relación de identificación entre el espectador y el sujeto de la prueba. Las tomas largas y los planos medios de la cámara oculta probablemente quedarían sustituidos por un montaje en continuidad y un realismo psicológico. El realismo psicológico o emocional escoge aspectos de una escena de acuerdo con su importancia emocional para los personajes. En esta situación, un realismo semejante puede basarse en una serie de planos como 1) un plano medio del sujeto en su consola de prueba, 2) un primer plano del sujeto evaluando al estudiante, 3) un plano medio del estudiante dando una respuesta equivocada, 4) un primer plano del sujeto dudando si efectuar la descarga, 5) un primer plano de la mano del sujeto cerca del interruptor, 6) un primer plano de la mirada implorante del sujeto al científico, 7) un plano medio del científico desde el punto de vista del sujeto, negándose a excusar al sujeto de su tarea, 8) un primer plano del sujeto haciendo una mueca de angustia mientras decide cómo escapar a semejante dilema, 9) un primer plano de su mano cuando la levanta y la deja caer sobre el interruptor, 10) un plano medio del estudiante lanzando un grito bien sincronizado, y 11) un primer plano de la respuesta angustiada del sujeto.

Este tipo de *découpage* con su espacio minuciosamente construido presupone detener e iniciar la acción para facilitar las posiciones de cámara más adecua-

das. Su uso destruiría el efecto de realidad que consigue la mirada profesional de una cámara oculta al grabar una serie ininterrumpida de sucesos. Y aun así el objetivo del realismo psicológico no está fuera del alcance del documental. Ciertas formas de identificación y compromiso subjetivo son totalmente posibles. Pueden añadir otra dimensión de efecto a la cualidad indicativa de la imagen.

Aquí se utiliza la identificación como un tipo concreto de prueba emocional. Nuestro estudio previo de las pruebas emocionales las describía como una estrategia retórica diseñada para evocar sentimientos preexistentes y unirlos a una argumentación determinada. Las pruebas de atrocidades, por ejemplo, son un estándar de prueba emocional para los documentales centrados en la violencia o la guerra. No se requiere un alto grado de identificación con las víctimas históricas específicas; el efecto deriva de la prueba fotográfica, o auditiva, de la propia atrocidad.

La identificación, como contraste, es una forma de prueba emocional unida a las circunstancias particulares de una situación o personaje. Implica un nexo entre el espectador y el dominio intersubjetivo del personaje. En vez de presentarse únicamente desde el exterior, la identificación requiere que los personajes también se presenten desde el interior. La identificación se produce al verse inducido a establecer un compromiso afectivo con la situación concreta de un personaje en particular, incluso si este personaje representa un tipo, en vez de recurrir a una disposición preexistente. (Hitchcock ilustra esta cuestión con toda claridad cuando nos lleva a establecer relaciones de identificación con psicópatas y asesinos por medio de planos subjetivos en películas como *Psicosis, Extraños en un tren* [Strangers on a Train, 1951] y *La sombra de un duda* [Shadow of a Doubt, 1943].)

La subjetividad y la identificación se investigan con mucha menos frecuencia en el documental que en la ficción. Las cuestiones de objetividad, ética e ideología se han convertido en el punto clave del debate documental del mismo modo que las cuestiones de subjetividad, identificación y género se han convertido en el punto clave del debate de la ficción narrativa. Pero esta diferencia es una cuestión de convención estética y circunstancia histórica. Nada evita que el documental incorpore momentos de identificación ni los vincule a los nexos indicativos que tiene con el mundo.

La subjetividad tiene una importancia particular en muchas cinematografías nacionales fuera de Hollywood, en especial en las obras europeas y norteamericanas a partir de la década de los sesenta. (En Hollywood sirve para unirnos más a los protagonistas y a sus destinos de maneras que rara vez hacen del acceso a estados de ánimo interiores o a su correspondencia mutua una cuestión fundamental o una fuente de crisis formal.) La subjetividad, asociada por lo general con un punto de vista modernista que hace hincapié en un mundo no lineal sino ramificado de incertidumbre, ansiedad y ambivalencia política, sirve para poner énfasis en la relatividad e incluso incompatibilidad de los puntos de vista

y en la ambigüedad de la experiencia. El documental, en conjunto, no ha ratificado la perspectiva modernista. La subjetividad no se ha asociado con la incertidumbre, la ambigüedad y la relatividad sino más bien con una visión del mundo racional y lógica. En el documental vemos el mundo cotidiano de la acción social y el realismo fotográfico. Esto es sin duda alguna *una* visión del mundo, no el mundo como tal, pero no es *cualquier* visión del mundo, como podría serlo la ficción. Es el mundo obvio y natural de la vida cotidiana; es un mundo representado con la inmediatez indicativa que pueden ofrecer las imágenes fotográficas; es una argumentación situada entre los discursos contradictorios de poder, dominio, control y las estrategias de resistencia, calificación, debate, contienda y rechazo que los acompañan. En un ámbito semejante la subjetividad funciona de un modo diferente.

Un comentario realizado acerca de la obra de Jean-Luc Godard, que ha bordeado frecuentemente los límites entre el documental y la ficción con su acusado énfasis en una voz expositiva, una retórica argumentativa y un estilo de *collage*, sugiere de qué otro modo puede funcionar la subjetividad en muchos documentales: «En vez de reivindicar la capacidad para sumergirse en la vida mental del personaje, el narrador crea aquellas partes de dicha vida mental que pueden constituir el tejido del discurso consciente de sí mismo dirigido al espectador».[24] La fuerza es centrífuga, se aleja de la historia para acercarse al modo de discurso o al mundo histórico, en vez de ir hacia adentro, hacia un mundo imaginario entendido de un modo más denso y vívido.

La subjetividad documental funciona de un modo semejante. En vez de llevarnos hacia un vórtice de psicología personal a través del montaje de punto de vista sostenido y sistemático, las imágenes subjetivas de memoria o anticipación, o las interpretaciones subjetivas de estados mentales alterados (como embriaguez o euforia), la subjetividad documental refuerza la sensación de compromiso humano con el mundo histórico. La subjetividad da una mayor sensación de aura al mundo que nos rodea. (Utilizo «aura» en el sentido propuesto por Walter Benjamin: «La autenticidad de una cosa es la esencia de todo lo que es transmisible desde su principio, que va desde su duración sustantiva hasta la historia que ha experimentado pasando por su testimonio».[25] Aunque la fotografía, para Benjamin, privase a las cosas de su aura, yo soy de la opinión de que la subjetividad realza la *impresión* de aura en el documental.)

La subjetividad en este sentido se puede utilizar de un modo similar a la prueba visual en el documental. Este tipo de pruebas no tienen por qué estar organizadas en las formas minuciosamente entretejidas que prevalecen en la película narrativa clásica. Se pueden producir faltas de conexión flagrantes de tiempo y espacio sin que ello provoque ninguna sensación de desorientación o yuxtaposición extraña. Estos saltos, por ejemplo, de granjeros arando un campo a soldados marchando, luego a aviones de combate, más tarde a ruinas —todos ellos filmados en tiempos y lugares diferentes— pueden mezclarse in-

geniosamente para apoyar un comentario (como ocurre en *Why Vietnam*, por ejemplo). De un modo similar, la subjetividad puede ser intermitente y no llegar a la plenitud. Es posible que no se una a un personaje específico, sino que intente por el contrario transmitir la sensación o textura de un acontecimiento o experiencia como hace el montaje paralelo entre primeros planos de rostros a punto de desmayarse y planos medios del joven Paul Anka interpretando *Lonely Boy* sobre un escenario. Estos planos, que se ciñen a la norma del montaje de plano/contraplano en otros sentidos, no nos ofrecen un personaje en concreto con el que identificarnos. Por el contrario nos permite tanto observar la *folie à deux* entre el cantante y sus seguidoras como compartir el espacio subjetivo de la admiradora afectivamente. Los fragmentos del mundo y los momentos de subjetividad desempeñan una parte importante en el tejido del argumento, en la disposición de una voz para la película; como en Godard, los elementos de la narrativa quedan incluidos en otra cosa: el propio discurso consciente de sí mismo o la perspectiva y el comentario sobre el mundo que nos rodea.

Veamos, por ejemplo, *Las madres de la Plaza de Mayo*, una película que examina la prolongada lucha de un grupo de madres por averiguar la suerte de sus hijos «desaparecidos» en Argentina. La estructura de la película se centra en imágenes de las madres marchando frente a la Casa Rosada de Buenos Aires combinadas con testimonios de madres concretas sobre su experiencia particular. Durante la entrevista con una madre la película pasa por corte a una escena presentada en un registro completamente distinto. En vez de ver a la madre en un tradicional plano medio, en color, la película pasa a una escena en blanco y negro ralentizada que muestra el secuestro de su hijo a manos de un grupo de hombres sin identificar. Esta escena es sumamente subjetiva, ya que representa lo que la madre podría haber visto de haber estado allí (nos dice que no estaba en casa cuando tuvo lugar la desaparición). Es similar a un *flashback* pero es un *flashback* condicional, de lo que podría haber ocurrido, en vez de un recuerdo o un suceso presenciado directamente.

Esta escena, situada en el contexto de una entrevista documental, fortalece el nexo indicativo ya establecido entre la imagen de la madre y los acontecimientos históricos ya descritos. Estas imágenes subjetivas sirven para anclar su testimonio a la experiencia vivida que se nos pide que presenciemos junto con ella, imaginativa, afectivamente. A diferencia de las imágenes ilustrativas tradicionales como las de la serie «Why We Fight» que representan, pongamos por caso, la productividad industrial en los Estados Unidos para respaldar las afirmaciones del comentarista acerca del poder norteamericano, estas imágenes no derivan directamente del mundo histórico. Al igual que la ficción en general, son una simulación o facsímil del mundo, no calcos o huellas del mismo. Y son una simulación subjetiva, que representa la forma que la imaginación de la madre podría dar a un suceso que la atormenta y motiva su protesta. Esta prueba pertenece a otro orden. Potencia nuestra relación

emocional con el personaje, la madre, y lo hace por medio de técnicas narrativas y de ficción empleadas con fines documentales retóricos. El efecto es el de atraernos no tanto hacia la historia como hacia la dimensión experimental y afectiva de la realidad vivida.

Se pueden ver momentos similares en *Roses in December* (cuando la película recrea el secuestro y asesinato de cuatro monjas), *The Thin Blue Line* (cuando la película representa repetidamente el asesinato de un agente de policía, variando cada representación de acuerdo con diferentes versiones del hecho), *The Color of Honor* (que se inicia con una imagen nostálgica, suavemente iluminada en tonos rosas, de un hogar japonés-norteamericano en los días anteriores a la Segunda Güerra Mundial, antes de examinar los centros de detención y contarnos la historia de los japoneses que formaron parte del ejército norteamericano), *First Contact* (que subjetiva su metraje de archivo en blanco y negro tomado por los primeros hombres blancos que vivieron entre un grupo concreto de guineanos de las tierras altas convirtiéndolo en una serie impresionista y obsesiva de planos proyectados en cámara lenta, con acompañamiento musical, como si procedieran de la memoria colectiva tribal, y lo amplifica con testimonios ofrecidos en presente con metraje de entrevista convencional), *Dear America* (que se basa en metraje de batalla visualmente pasmoso y canciones de *rock and roll* para recrear la experiencia subjetiva de los soldados en combate mientras la banda sonora es portadora de palabras tomadas de las cartas que estos soldados enviaban a casa), *The Atomic Cafe* (durante su representación culminante del holocausto nuclear tomada de material de archivo —películas de propaganda pronuclear— cuya propia reivindicación de estatus factual de prueba ya ha negado la propia película), *Fire from the Mountain* (al transmitir el poder arcaico y misterioso de la montaña para dar cobijo e inspirar a Omar Cabezas y a otros sandinistas pioneros) y en *Cane Toads* (en la que tenemos planos tomados desde el punto de vista de los sapos, principalmente desde una jaula de embalaje mientras un sapo viaja a través del paisaje australiano en un vagón de tren).

En muchos casos no hay un personaje que reivindique las imágenes subjetivas. Sirven como voz subjetiva, ofreciendo una perspectiva que no es muy común en el documental, libre pero firmemente unida a la experiencia de sus sujetos y con la que se nos invita a identificarnos. En el contexto de una argumentación acerca del mundo, en vez de una historia acerca de un mundo, estos momentos reclaman una dimensión de experiencia humana que se había perdido en el avance hacia una postura de observación y de escrupulosa no intervención. Vuelven a unir la subjetividad con lo objetivo: añaden una perspectiva que corre el riesgo de ser desechada como ficción pero también ofrecen la ventaja de completar nuestra sensación de lo humano dentro del ruedo de la historia. La técnica narrativa se pone de manifiesto aquí del mismo modo que en la tendencia a centrarse en el personaje, las situaciones de crisis, el suspense y la

clausura o en la afiliación entre el discurso expositivo y la dependencia de la estructura narrativa para ofrecer una perspectiva moral o un juicio político (como mantenía Hayden White).

Esta tendencia no es nueva. Vemos indicios de ella en partes de *Victory at Sea* (en especial en el desembarco en Guadalcanal), *The Battle of San Pietro* (cuando se une a un hombre y una mujer, ambos muertos, por medio de las técnicas de montaje del realismo psicológico, para conseguir una figura de dolor) y en *Rouli-roulant* (una película de 1966 de la NFB que trata el monopatín del mismo modo que *Fire from the Mountain* trata su montaña, como algo rebosante de un poder magnificador y misterioso que fluye, en este caso, de un monopatín hacia la juventud más arriesgada), entre otros. Lo que resulta novedoso, quizá, es el grado en que estos elementos de subjetividad se han convertido en una parte aceptada de la representación documental. Históricamente, el riesgo de la subjetividad ha residido en su potencial para colorear o subvertir la objetividad, meta preciada para muchos. El nuevo periodismo, las críticas intelectuales de la objetividad e incluso de la observación participante, la generalización cada vez mayor de las noticias «blandas» y de los estilos informativos subjetivos en las noticias de cadenas de televisión locales, junto con el estatus similar al del *autor* de que disfruta el reportero como testigo personal y, en algunos casos, amigo en el que se confía (cuyo máximo exponente es el presentador de las noticias Walter Cronkite en los Estados Unidos pero también responsables de programas de entrevistas como Phil Donahue y Oprah Winfrey, realizadores documentales como Michael Rubbo y Jon Alpert y ensayistas cinematográficos como Godard y Raúl Ruiz), todo ello ha contribuido a esta mayor, aunque limitada, aceptación, y por tanto demuestra cómo lograr que la subjetividad sea portadora de un discurso sobre el mundo. Alejados del dominio esencialmente ficticio del docudrama (historias basadas en hechos pero interpretadas por actores y elaboradas a partir de documentos y conjeturas), estos momentos subjetivos siguen anclados en la realidad vivida de la persona histórica. Dan una forma característica y revitalizadora de referencialidad al documental de hoy en día.

Reconocimiento y autenticidad históricos

Hay un último aspecto de la referencialidad que debemos estudiar. La «sustancia pegajosa» que une la imagen al referente no sólo se une indiscriminadamente a lo que ocurre ante la cámara, sin tener en cuenta su estatus de prueba histórica, ni tiene únicamente la capacidad para invitar a la identificación con imágenes tanto subjetivas como objetivas; esta pegajosidad también requiere que el espectador la reconozca antes de poder entrar en juego. Si no estamos familiarizados con los acontecimientos históricos cuyo aspecto se une a los sonidos e imágenes que vemos, entonces es posible que estas imá-

genes carezcan del poder referencial que el documental requiere de ellas. Y con esta carencia viene la pérdida de uno de los placeres característicos del documental. Es posible que esto resulte obvio cuando pensamos en ello, pero tiene varias repercusiones en el modo en que establecemos una relación con un texto y en lo que tomamos del mismo como argumentación o historia. El documental es una ficción en nada semejante a cualquier otra precisamente porque las imágenes nos dirigen hacia el mundo histórico, pero si ese mundo no nos resulta familiar, podríamos estar dirigiéndonos igualmente hacia una ficción semejante a cualquier otra.

Las películas domésticas son un ejemplo extremo. Este tipo de material, a menudo próximo al metraje en bruto en su carencia de estructura expositiva o narrativa, tiene un claro valor documental para aquellos a quienes ofrece pruebas. Por lo general se trata de una familia o un grupo reducido de amigos. En un sentido más amplio, puede verse como una prueba etnográfica del tipo de sucesos considerados dignos de ser filmados y de las modalidades de presentación del propio grupo consideradas normales (para su conmemoración ante una cámara) dentro de una cultura determinada. Pero para que tome valor probatorio, el metraje debe reconocerse por su especificidad histórica. El espectador que dice «¡Vaya, ése soy yo hace ocho años!» tiene una relación completamente diferente con el metraje que el espectador que no tiene ni idea de quién puede ser la figura de la imagen. (Pero si el espectador que sólo reconoce una figura humana reconociese, más adelante, a un amigo y viera no sólo un parecido general sino un nexo indicativo que se prolonga a través de un periodo de ocho años, el efecto de descubrimiento sería equivalente.)

El reconocimiento implica un repentino «clic» o cambio de niveles a medida que la información, las impresiones sensoriales, se reorganizan en una *gestalt* más amplia. En este caso, se produce un cambio del reconocimiento de una figura humana a su localización como figura histórica particular. Un rostro entre la multitud se convierte en el semblante de un amigo. El hombre abatido por la bala de un asesino se convierte en John F. Kennedy, presidente. El personaje central de *Don't Look Back* no es sólo un joven intérprete sino la figura esquiva y burlona de Bob Dylan. La figura animada que pronuncia un discurso ante miles de personas en *Triumph des Willens* deja repentinamente de ser otro orador político para convertirse en Adolf Hitler. Los personajes del coronel Mandrake, el presidente Muffley y el doctor Strangelove se convierten de pronto en variaciones de una sola persona, Peter Sellers. El personaje de Howard Hughes en *Tucker, un hombre y su sueño* (Tucker, the Man and his Dream, 1988) de Francis Ford Coppola se convierte en un Dean Stockwell bien caracterizado y el joven granjero aficionado a los coches, Falfa, de *American Graffiti* (American Graffiti, 1973), se convierte en un registro indicativo de un joven Harrison Ford.

Este reconocimiento de una especificidad histórica ancla la imagen en toda

su indicatividad. No puede flotar libremente como una similitud exacta pero sin especificar, liberada de la contingencia histórica entre el éter del parecido general. Esta fijación de la densidad histórica se produce en tres etapas: 1) el reconocimiento del cuerpo como tal (un elemento importante en *Roses in December* y *The Act of Seeing With One's Own Eyes*); 2) el reconocimiento de un conjunto de características que sitúan el cuerpo y la persona dentro de un tiempo y un lugar (el soldado de la Segunda Guerra Mundial, Vietnam o México en 1920; el «hombre de la calle» de 1929 o 1988; el vestido de miriñaque que identifica el periodo de posguerra o la minifalda de los años sesenta y los atuendos *punk* de los primeros años ochenta); y 3) el reconocimiento de una persona específica, única con respecto a toda la historia, por muy típica o indicativa que también pueda ser. (Este anclaje puede, claro está, imitarse de modo que demos crédito a la autenticidad histórica de gente e imágenes cuando no deberíamos haberlo hecho: ficciones disfrazadas de documentales como *Culloden, El juego de la guerra, No Lies, David Holzman's Diary* y *Daughter Rite* pueden decepcionarnos y enfurecernos a causa del carácter engañoso con que representan el mundo histórico. Películas como *Espartaco* (Spartacus, 1960), *La puerta del cielo* (Heaven's Gate, 1980), *Cenizas y diamantes* (Popol i diament, 1958) o *Lucía* (1968) pueden fascinarnos, en parte, por la disposición de detalles históricos que ofrecen junto con historias de ficción.

Aunque nuestras propias suposiciones acerca de la solidez y realidad del mundo histórico puedan llevarnos a pensar de otra manera, estas formas de anclaje indicativo son sumamente variables. Lo que para una persona es una prueba, para otra es algo ficticio. La ficción y el documental comparten los dos primeros niveles de anclaje documental y por tanto no ofrecen garantías. El último nivel, en el que reconocemos una figura como la de un personaje histórico específico, no sólo deja en suspenso cuestiones acerca de cómo han sido reclutados para un texto y han quedado sujetos a representaciones peculiares del mismo: también carece de universalidad. Figuras claramente identificables como personajes históricos conocidos en un contexto de visionado pueden no pasar de ser actores como cualesquiera otros en un contexto diferente.

Es posible que un público norteamericano típico que vea *Action*, de Robin Spry, sobre la crisis de octubre de 1970 en Quebec, cuando el gobierno federal declaró la ley marcial, no experimente ningún «clic» de reconocimiento cuando se le presenten imágenes auténticas de figuras históricas como Pierre Trudeau, René Levesque, Rupert Cook o Robert Bourassa. Este mismo público podría tomar *Patriamada* de Tisuka Tamasaki por pura ficción, aunque la película sitúe a su trío ficticio de personajes centrales entre figuras y acontecimientos reales, como la manifestación de un millón de brasileños en la Plaza Candelaria el 10 de abril de 1984, la presencia de Sonia Braga en una entrevista espontánea en esta plaza y el metraje documental del gobernador

Brizola y el presidente militar Joao Figueiredo, e incluso a pesar de la adaptación, en una operación reminiscente de Godard, de muchos de los discursos del industrial progresista brasileño Antonio Ermirio de Morais para el personaje de ficción de Rocha Queiroz (que representa el ala progresista predemocrática del capitalismo industrial en la historia).[26] De un modo similar, un público no norteamericano podría no identificar todos los elementos históricamente auténticos que tienen lugar en *Medium Cool,* como el uso por parte de la policía de gases lacrimógenos y balas para dispersar a los manifestantes o los discursos de Hubert Humphrey y otros demócratas que aparecen en pantallas de televisión durante la película, asimilándolos a otras representaciones narrativas de la historia en vez de a momentos comparables de amenaza y peligro de una película como *Harlan County, U.S.A.*

El acuerdo que establecemos con el texto que vemos tiene un efecto determinante sobre el estatus histórico que concedemos a sus imágenes. Unidos de forma indicativa a lo que aparece ante la cámara, se nos deja que determinemos si los sonidos y las imágenes que presenciamos ocurrieron dentro o fuera de la historia social, dentro de la red de fabricaciones necesaria para construir el tiempo y el espacio de una historia o dentro de los pliegues de una historia más amplia. No hay garantías. Indicios, convenciones, conocimiento previo y experiencia anterior, todo ello contribuye al acuerdo establecido, pero éste también sigue sujeto al cambio y la inflexión. La fuerza centrípeta de la narrativa puede llevar referentes históricos esporádicos a su dominio imaginario, como hace con los detalles históricos que sostienen fervorosamente la mayoría de las ficciones de Hollywood; puede haber un equilibrio más precario, como el que propone haciendo alarde de imaginación Woody Allen en *Zelig* (Zelig, 1983) o *La rosa púrpura de El Cairo* (The Purple Rose of Cairo, 1985); la balanza puede inclinarse hacia el lado de la documentación histórica, como ocurre en *El juego de la guerra* o *No Lies*, al menos hasta que nos damos cuenta de los mecanismos de la fabricación; o nuestra credibilidad puede caer por completo del lado de la documentación histórica, como es habitual en el documental. Ni siquiera en este caso se puede dar por concluida la cuestión, ya que siguen ahí las estrategias del estilo y la retórica que harán con las pruebas lo que mejor les parezca. Nuestro acuerdo alcanza la perspectiva y el comentario que van unidos a las pruebas y va mucho más allá de la cuestión de nuestra más inmediata preocupación que es, sencillamente, la naturaleza y estatus del nexo indicativo de la imagen con su referente en la ficción y en el documental.

Podemos resumir los modos en que funcionan diversas formas de indicatividad en relación con representaciones de lo real teniendo en cuenta tres tipos considerablemente diferentes de representación: las noticias televisivas, la publicidad comercial y la pornografía. Aunque pueda parecer que los anuncios y la pornografía están en los márgenes del documental, estas tres formas se basan en establecer y garantizar un nexo indicativo entre lo que represen-

tan y la autenticidad histórica de esa representación. Nos ayudan a ver cómo las tres opciones de la «sustancia pegajosa» indicativa de la emulsión fotográfica y la grabación sonora magnética, la calificación de las cosas por medio del discurso directo y la subjetividad, que pueden darse en cualquier texto, también tienden a aparecer con mayor frecuencia en algunos tipos de obras que en otros. Estas variables pueden expresarse en forma de tabla del siguiente modo:

Cómo se da impresión de autenticidad

	NOTICIAS	PORNOGRAFÍA	PUBLICIDAD
Nexo indicativo con el mundo histórico	INTENSO (sucesos reales)	INTENSO (sexo «real»)	ESCASO (afirmaciones putativas)
Calificación a través del discurso directo	ACUSADA (reporteros)	ESCASA (observación)	ACUSADA (discurso directo al espectador)
Subjetividad	ESCASA (ética objetiva)	ACUSADA (fantasía)	ACUSADA (utópica)
Reconocimiento de actores sociales específicos	INTENSO (figuras históricas)	ESCASA (actores, partes del cuerpo)	VARÍA (personajes famosos, estereotipos, actores)

Las noticias se basan en la garantía de imágenes auténticas y en la calificación de los elementos apropiados de lo que vemos y oímos. La pornografía depende de la autenticidad de sus representaciones sexuales (no simuladas y físicamente —cuando no emocionalmente— reales, a diferencia del amor, o el sexo, en la mayoría de las películas narrativas) y de la representación subjetiva de la experiencia, a menudo del modo poco centrado en el personaje que utiliza una buena parte de los documentales, haciendo mayor hincapié en el sentimiento o el tono que en los estados de ánimo interiores. La publicidad en ocasiones emplea la indicatividad para autentificar el testimonio de testigos como si fuera espontáneo (incluso cuando, en realidad, no lo es), para persuadir por medio de la prueba ética o el modelo de rol que ofrecen portavoces reconocidos y para garantizar la existencia de su producto o servicio en el mundo histórico por muy inverosímil que sea el mundo con el que se asocia en el anuncio. La publicidad también se basa en la subjetividad para transmitir el tono, el ritmo y la textura de la experiencia incluso si no está íntimamente ligada a la perspectiva del personaje individual. (Una vívida comparación de los usos de la subjetividad serían los tratamientos asombrosamente vívidos y poéticos de los líquidos, el hielo y el limón en los anuncios de Slice, o de la intensa pero al mismo tiempo tranquilizadora iconografía de la leche en los anuncios de la industria láctea en general en comparación con el tratamiento del vaso de leche potencialmente vene-

noso que Cary Grant le lleva a Joan Fontaine en *Sospecha* [Suspicion, 1941] de Hitchcock.)

Estos patrones generales en el uso del nexo indicativo para conseguir una alineación característica del texto y el mundo histórico también plantean la cuestión de los estilos de representación generales y la vital importancia del realismo como un estilo documental afín pero, una vez más, diferente del realismo del cine narrativo.

6. La realidad del realismo y la ficción de la objetividad

El realismo en el cine documental

Como un estilo general, el realismo documental negocia el pacto que establecemos entre el texto y el referente histórico, minimizando la resistencia o duda ante las reivindicaciones de transparencia o autenticidad. Junto con las cuestiones más específicas de perspectiva y comentario, de estilo personal y retórica, el realismo es la serie de convenciones y normas para la representación visual que aborda prácticamente todo texto documental, ya sea a través de la adopción, la modificación o la impugnación.

Sin embargo, el realismo documental no es el realismo de la ficción. Posee antecedentes y características propias; responde a necesidades e indica tensiones que difieren de las de la ficción narrativa. En la ficción, el realismo hace que un mundo verosímil parezca real; en el documental, el realismo hace que una argumentación acerca del mundo histórico resulte persuasiva. El realismo de la ficción es un estilo modesto, un estilo que resta énfasis al proceso de construcción. La visión o estilo de un director realista surge de los ritmos y texturas de un mundo imaginario, de aspectos de la puesta en escena, los movimientos de cámara, el sonido, el montaje, etcétera, que en un primer momento dan la impresión de ser naturales, inevitables o simplemente de estar al servicio de la historia. La «visión» del documentalista es más bien una cuestión de voz: cómo se manifiesta un punto de vista acerca del mundo histórico. El himno al fascismo

de Leni Riefenstahl, *Triumph des Willens*, o el homenaje de Grierson a los pescadores, *Drifters*, dan voz a puntos de vista similares aunque contradictorios: la conmemoración de los hombres en acción, una obsesión por el ritual, y para Riefenstahl, la fascinación por la ceremonia y su poder para definir una causa común; para Grierson, respeto por el hombre trabajador de a pie y por la disposición a contribuir al bien común. Entran en juego técnicas estilísticas similares pero el resultado final es una mezcla característica de estilo y retórica, personalidad del autor y persuasión textual, que difiere de la ficción.

El realismo se erige sobre una presentación de las cosas como las perciben el ojo y el oído en la vida cotidiana. La cámara y el equipo de registro sonoro son adecuados para una tarea semejante —con iluminación, distancia, ángulo, objetivo y situación adecuados se puede hacer que una imagen (o un sonido grabado) parezca muy similar a como un observador típico podría haber percibido ese mismo incidente—. El realismo presenta la vida, tal como se vive y se observa. El realismo es también una posición ventajosa desde la que ver la vida y sumergirse en ella. En la narrativa clásica de Hollywood, el realismo combina un visión de un mundo imaginario con momentos en los que se hace evidente una autoría (generalmente al principio y al final de las historias, por ejemplo) para realzar la sensación de una moral y la singularidad de su importancia. En la narrativa modernista (la mayor parte del cine de arte y ensayo europeo, por ejemplo), el realismo combina un mundo imaginario transmitido a través de una mezcla de voces objetivas y subjetivas con patrones de evidencia de la autoría (por lo general a través de un estilo personal marcado y característico) para transmitir una sensación de vasta ambigüedad moral.[1] En el documental, el realismo junta dos representaciones objetivas del mundo histórico y la evidencia retórica para transmitir una argumentación acerca del mundo. Esquemáticamente, las diferencias tienen más o menos este aspecto:

CLASE DE CINE	CLASE DE MUNDO	DISCURSO AUTORAL A TRAVÉS DE	EL ESPECTADOR SE APLICA PARA INTERPRETAR
Hollywood clásico	Imaginario, unitario	Estilo y trama, realismo	Una moral singular
Cine de arte y ensayo europeo	Imaginario, fragmentario	Estilo y trama, modernismo	Ambigüedad generalizada
Documental	Histórico	Comentario y perspectiva, retórica	Una argumentación*

* Como ya se ha visto en el capítulo 4, «argumentación» puede resultar demasiado enfático y puede alinearse en exceso con los discursos racionalistas de sobriedad. En algunos documentales, las concesiones retóricas a la exposición poética o evocadora, haciendo hincapié en la organización formal del mensaje en vez de en sus efectos persuasivos, o en otras películas las estrategias de representación, pueden dar paso a otras más reflexivas, dirigiendo la atención del espectador más hacia el mensaje y la naturaleza de la argumentación que hacia una argumentación específica. Este

En cada caso se hace una afirmación de que «Esto es así, ¿verdad?». Esta afirmación se basa en la cualidad indicativa de la imagen y en un estilo realista de representación. Pero el realismo en la ficción está relacionado principalmente con la sensibilidad y el tono: es una cuestión de estética. El realismo en el documental, presentado en apoyo de una argumentación, está relacionado principalmente con una economía de la lógica. El realismo se apoya en el racionalismo más que en la estética. Sostiene una visión lógica del mundo, una visión en la que una perspectiva razonada parece subordinar y movilizar la pasión con objetivos propios en vez de orquestar los sentimientos para abordar o resolver contradicciones que siguen siendo espinosas para la razón o que se siguen de patrones de organización social (jeraquía, dominio, control, represión, rebelión, etcétera). En cualquier caso hay implicaciones ideológicas, pero el punto de partida y el énfasis difieren. El realismo documental no es sólo un estilo sino también un código profesional, una ética y un ritual.

Neorrealismo y documental

El realismo documental como sostén del racionalismo comienza con los inicios del cine en los reportajes de viajes y noticias de los cámaras Lumière y otros y se convierte en un plan de actuación estético y político con Dziga Vertov, Flaherty y la escuela británica del documental bajo el mando de John Grierson. La dimensión estética seguía estando infradesarrollada y se hablaba de ella menos incluso que en Hollywood. El documental tenía que realizar una misión social. Se apartó del espectáculo y el clamor de la ficción, como ya hemos visto. Pero con el movimiento neorrealista en la Italia de la posguerra, el realismo documental obtuvo un aliado en el terreno de la ficción a su llamada ética como forma de representación histórica responsable, cuando no comprometida. El neorrealismo también tenía fe en la realidad, pero buscaba una estética más que una lógica que pudiera estar al servicio de dicha fe. El neorrealismo, como movimiento de cine de ficción, aceptó el reto del documental de organizar su estética en torno a la representación de la vida cotidiana no sólo en lo tocante a temas y tipos de personajes sino también en la propia organización de la imagen, la escena y la historia. Sus éxitos y limitaciones ayudan a aclarar la diferencia entre ficción y documental.

Las intensas conexiones causales del cine de Hollywood que motivaban cada frase de diálogo, cada mirada fuera del encuadre, cada movimiento de cámara y corte se vinieron abajo, dejando contingencia y azar. El tiempo y el es-

---

esquema es una visión general del documental; queda desglosado, en cierto modo, al examinar cada una de las cuatro modalidades de representación documental en detalle.

pacio de la experiencia vivida lograron representaciones imaginativas en películas como *Paisà* (1947), *La terra trema* (1947), *El limpiabotas* (Sciuscià, 1946), *El ladrón de bicicletas* (Ladri di biciclette, 1948) y *Umberto D* (1951). Estas películas mezclaron el ojo observador del documental con las estrategias intersubjetivas e identificativas de la ficción.

Estas películas no tenían como objetivo primordial subordinar a los personajes a la gran maquinaria narrativa de evolución, clímax y resolución dramáticos sino sugerir la autonomía de las vidas individuales que albergan pequeños dramas propios. Las conversaciones podían ser vacilantes; los actores transmitían la incomodidad de los primeros encuentros y el descuido de unas acciones que no se habían ensayado hasta la perfección. Los acontecimientos tenían lugar en exteriores, fuera de los límites de unos estudios; la áspera iluminación de contraste provenía de lo que estuviera disponible en la escena, sustituyendo las tonalidades esculpidas por las iluminaciones de tres puntos y de halo, todas ellas minuciosamente equilibradas, colocadas y difuminadas; las tramas dejaban muchas cosas sin explicar o lo hacían de forma tácita; los sucesos adquirían una cualidad lacónica.

André Bazin captó la esencia de dicho realismo al escribir sobre el último episodio de *Paisà*: «Este fragmento de la historia presenta enormes elipsis —o, más bien, grandes agujeros—. Una compleja acción se reduce a tres o cuatro breves fragmentos, ya lo bastante elípticos en sí mismos en comparación con la realidad que despliegan».[2] La sensación de un ámbito más vasto, no expresado e inexpresable de experiencia y revelación, que derivaba de una táctica retórica en la ficción clásica, deriva aquí de la propia estructura narrativa. En la ficción clásica, la sensación de una mayor plenitud dentro de los límites de la historia, pero más allá del alcance de la narración, es lo que Roland Barthes diseccionó como táctica retórica en *Sarrasine*: «y el Marqués se quedó meditabundo», utiliza la palabra «meditabundo» para significar lo inexpresivo, «como si, tras haber llenado el texto pero ante el temor obsesivo de que no esté *indisputablemente* lleno, el discurso insistiera en suplirlo con un *etcétera* de plenitudes».[3] El neorrealismo reconstruye la forma de la experiencia subjetiva y nuestras propias tentativas vacilantes de dar forma narrativa a nuestras vidas.

Robert Kolker, en su excelente estudio del cine modernista internacional, retoma el ataque contra Hollywood que ya habíamos oído a Dziga Vertov y Paul Rotha, pero ahora en nombre de una nueva alternativa: el neorrealismo italiano.

> Lucharon contra lo que consideraban un cine de escapismo y evasión, sin compromiso alguno con la exploración del mundo, que buscaba por el contrario adormecer a su público, pidiéndole que diera su consentimiento a estructuras cómicas y melodramáticas de amor e inocencia, de ricos infelices y de pobres alegres, de crimen y venganza, del fracaso del arrogante y el éxito del dócil, interpretados por es-

> trellas reconocidas y familiares en papeles más familares incluso. Era una tradición cinematográfica que no pedía del espectador sino su aprobación y su disposición a dejarse atraer por repeticiones simples de temas básicos, una tradición que situaba al espectador en fantasías que tenían el realismo de la convención.[4]

El neorrealismo, como el documental, pero en la tradición de un *trompe l'oeil* estético y consciente desde un punto de vista social, se propuso establecer una congruencia tan completa como fuera posible entre su representación de la realidad y la experiencia vivida de la realidad italiana de la posguerra. Dentro de ella, los personajes individuales eluden ser cosificados, convertidos en objetos o símbolos bajo el control de los poderes de la narrativa. No podemos amarlos ni odiarlos sin antes enfrentarnos al obstáculo de su humanidad.[5] La imagen y, a través de su extensión temporal, el plano, ponen su cualidad de «sustancia pegajosa» al servicio de la representación histórica. Las yuxtaposiciones extrañas, las técnicas expresionistas, las suaves continuidades de la narrativa clásica y el realismo piscológico disminuyen para dejar momentos desnudos, unidos por esa cualidad improvisada, de «véalo usted mismo», de los documentales, a merced de unos acontecimientos que no se pueden controlar directamente. Hay en ello un arte de la naturalidad, del «rechazo a hacer de la imagen algo más de lo que hay ahí, y una tentativa de dejar que unos rostros, gestos y entornos —cuantos menos y más sencillos mejor— digan lo que tengan que decir y después sigan adelante».[6]

Y aun así este rechazo a hacer de la imagen algo más no excluyó la estructura narrativa en sí ni la fabricación de un mundo de ficción. Como escribió Luigi Chiarini, «los hechos hablan a través de la fuerza sugestiva del neorrealismo; no como un documental en bruto, porque la objetividad absoluta es imposible y nunca queda "purificada" del elemento subjetivo que representa el director».[7] En el nivel de la escena individual, la subjetividad puede quedar sumamente acallada. Como señala Bazin con respecto al episodio de Florencia de *Paisà*, en el que una joven italiana busca a su prometido por la ciudad y descubre que ha muerto, este descubrimiento la alcanza como una bala perdida, como de rebote a partir de las noticias de un partisano herido: «La impecable línea que sigue este recital no tiene ninguna deuda con las formas clásicas que constituyen el estándar para una historia de este tipo. En ningún momento se centra la atención artificialmente en la protagonista. La cámara no hace ningún intento de ser psicológicamente subjetiva».[8] Pero esta cualidad oblicua es precisamente la técnica estética necesaria para transmitir la fuerza de lo accidental y lo trágico que convergen en este incidente. Sirve para realzar un nexo subjetivo, afectivo entre el espectador y el personaje sin recurrir a la fuerza centrípeta del montaje en continuidad, los planos subjetivos y el *crescendo* musical.

El tono de contingencia y coincidencia de la trama sustituye a estas alternativas centrípetas de forjar empatía entre el público y el personaje. Fresca, desnu-

da, convincentemente «real», la trama de «rebote» sigue siendo una técnica destinada a atraer al público en un plano intersubjetivo. Una estructura semejante, aunque intensa desde el punto de vista estético, no aporta la «lógica» que requiere el documental. De hecho, se desplaza en la dirección opuesta, hacia una congruencia asintomática con lo real que el documental, en el fondo, debe evitar si ha de constituir una representación o argumentación acerca de lo real.

La presencia controladora de la forma narrativa se percibe de forma más directa en la estructura global de las películas neorrealistas. El neorrealismo no sólo aporta un repertorio de técnicas para ofrecer el efecto formal de representación de una realidad que se zafa del control del director —un repertorio del que los realizadores de observación hacen uso imaginativo en filmes en los que la argumentación es tácita o está implícita en la perspectiva—, también vuelve en el nivel general a las mismas convenciones que evita en el nivel local. El neorrealismo reafirma sólidamente la tradición documental de la víctima que describe Brian Winston: «La mezcla de la contribución de Flaherty a la noción del documental (el individuo como sujeto y el estilo romántico) con la de Grierson (preocupación social y propaganda) nos lleva directamente a dar prioridad a las "víctimas" como tema».[9] La propia objetividad del estilo, su tendencia a atrapar al primer vistazo los momentos dramáticos de las vidas comunes, hace hincapié simultáneamente en la pasividad y el aguante de la clase obrera y humilde. El destino y —para Bazin o Flaherty— la fe, tienen gran importancia. El asombro y un estado de veneración infantil llevan, cuando las cosas van mal, al desengaño y la resignación o a vagas intuiciones de conspiración. Se nos reclama compasión en los márgenes prácticamente de cada escena y esto da lugar a un patetismo cuya intensidad es similar a la del melodrama.[10]

El neorrealismo sigue poniendo más énfasis en la historia que en la argumentación, en la representación ficticia que en la histórica, en los personajes imaginarios que en los actores sociales. Rompe con algunas de las convenciones que parecen separar la ficción del documental con mayor claridad: la cualidad compositiva de la imagen; el alejamiento del mundo de la imagen con respecto al dominio de la historia; la dependencia del montaje en continuidad; la tendencia a motivar, en el sentido informal de ofrecer una justificación verosímil para la presencia de objetos, personajes, acciones y contexto en la medida de lo posible.

Al igual que el documental de observación, el neorrealismo se abstiene del comentario directo como perspectiva o visión pero también evita muchas de las cuestiones éticas que implica tomar una perspectiva para el comentarista. Aunque pueda dar otra impresión, las vidas de los personajes que seguimos, tanto si están interpretados por profesionales como si no, acaban en los márgenes del encuadre y al final de la película. El realizador no es responsable de lo que les ocurra después, en la historia, incluso si la fuerza estética de la película indica que nosotros, como espectadores, deberíamos serlo. El neorrealismo conserva

la cualidad ficticia de la metáfora: representa un mundo *semejante* al mundo histórico y nos pide que lo veamos, y experimentemos su visión, de un modo *semejante* a la visión, y la experiencia, de la propia historia. El neorrealismo demuestra de qué formas se puede poner la narrativa al servicio de un impulso documental impartiendo una sensación de autonomía entre imagen y plano, desarrollando un estilo elíptico de montaje, construyendo una forma de trama escasamente motivada y fortuita y poniendo todos estos recursos al servicio de un mundo transmitido con exactitud objetiva e intensidad subjetiva. Aunque el documental ha recogido este tipo de cualidades, el neorrealismo sigue justo al otro lado de la frontera entre ficción y realidad, narrativa y exposición, historia y argumentación.

Tipos de realismo

El neorrealismo es una forma particular de realismo situada en la historia e identificable como movimiento. El realismo también se puede abordar desde una perspectiva menos histórica en función de al menos tres niveles de verosimilitud mimética: realismo empírico, psicológico e histórico.

El realismo empírico se puede considerar como el sostén del naturalismo, pero sus usos potenciales van más allá de un estilo dedicado a la acumulación de detalles expositivos y de la colocación adecuada de personajes y objetos dentro de ambientes específicos. También define la base de lo que Michael Schudson llama en su *Discovering the News* el «empirismo ingenuo» de los periodistas hasta, aproximadamente, el Tratado de Versalles y la aceptación de la propaganda (o persuasión retórica) como una herramienta conveniente para el gobierno. Los empiristas ingenuos no separan el hecho del valor, lo objetivo de lo subjetivo; «...creían que los hechos no son afirmaciones humanas acerca del mundo sino aspectos del propio mundo, implícitos en la naturaleza de las cosas, en vez de ser un producto de la construcción social».[11]

Ien Ang utiliza el realismo empírico en su *Watching Dallas* para describir los aspectos objetivos y socialmente reconocibles del mundo de la familia Ewing que presentan su lugar característico en la Norteamérica de los años ochenta: estilos particulares de indumentarias y coches, la arquitectura y decoración de la mansión Ewing, incluso ciertos coloquialismos y referencias a sucesos de actualidad.[12] *Dallas* no es una serie que pueda considerarse naturalista ni siquiera haciendo un gran esfuerzo de imaginación, pero sin duda hay un nivel de realismo en funcionamiento que sitúa cuestiones melodramáticas en un mundo construido a partir de trozos de un entorno social reconocible. Estas réplicas y facsímiles históricamente precisos de ropas y armas, tiempos y lugares que aparecen en narrativas históricas como *Ben Hur* (Ben-Hur, 1925), *Espartaco*, *Revolución* (Revolution, 1985), *La puerta del cielo* y *American*

Graffiti desempeñan una función similar afianzando la historia en una base de realismo empírico en el nivel de hechos y detalles.

En un sentido más general, es posible que consideremos que el realismo histórico es el dominio de la cualidad indicativa de la imagen fotográfica y el sonido grabado. El «simple celuloide» —tomas largas aisladas, metraje de aficionado, grabaciones científicas—, el valor de estos tipos de registro cinematografico depende de su relación indicativa con lo que ocurrió frente a la cámara. La verosimilitud empírica no ofrece garantía de exactitud histórica en el nivel más elevado de significado o interpretación, como ya hemos señalado, pero sí que garantiza un nexo existencial entre imagen y referente ya sea un vestido de noche lucido por Sue Ellen en *Dallas*, las expresiones y titubeos de los sujetos del experimento de Stanley Milgram que se ven en *Obedience*, los coches de los años sesenta que conducen Terry el Sapo, John y Curt en *American Graffiti* o una serie característica de gestos y espaciamientos peculiares de los saludos de las mujeres turkanas en *A Wife among Wives*. Esta cualidad de observación empíricamente precisa también está detrás de todas las formas de vigilancia con cámara, aunque, también a este respecto, surgen de inmediato ambigüedades en lo que se refiere a la interpretación, como demuestran los juicios de Patty Hearst y John DeLorean y películas de ficción como *Blow Up, deseo de una noche de verano* (Blow Up, 1966), *Impacto* (Blow Out, 1981) y *La conversación* (The Conversation, 1974).[13]

El realismo empírico, el nexo indicativo entre imagen y referente, el naturalismo estilístico, esta familia de patrones de verosimilitud no agota los acuerdos más comunes del realismo. Una sensación más general de que «la vida es así» surge con mayor profundidad en el nivel piscológico que en el nivel empírico. El realismo psicológico transmite una sensación de representación verosímil, creíble y exacta de la percepción y la emoción humanas. En lo tocante a la estilística, puede desviarse drásticamente del apuntalamiento empírico en el que se basa para obtener partes de su «efecto de realidad». Estados extremos pueden representarse de forma realista a través de estilos extremos, como demuestra el expresionismo, que intenta transmitir fielmente un estado de ánimo y un tono por medio de la forma. En este nivel Stan Brakhage y Picasso también pueden reivindicar una motivación realista para sus innovaciones formales como modos de abordar fielmente el modo en que podemos percibir el mundo fuera de los límites de las convenciones sociales y la experiencia rutinaria.

Con más frecuencia, sin embargo, el realismo psicológico implica un reconocimiento de que los personajes y las situaciones son reales en un sentido universalizador. Tanto *Dallas* como *An American Family*, tanto *Platoon* como *Dear America*, tanto *No Lies* como *Not a Love Story* se ubican en situaciones concretas localizadas en un tiempo y lugar específicos, pero también invitan a sus públicos a reconocer los puntos emotivos como cosas en común, como lazos que nos unen unos a otros, estemos donde estemos. Celos y amor, confian-

za y miedo, humillación e ira, todas estas emociones se elevan del plano de lo concreto y van hacia el ámbito más universal de la experiencia compartida. El estilo ficticio y la retórica documental intentan hacer hincapié en esos puntos comunes para atraernos hacia su interior, para hacer que la experiencia de los personajes y los actores sociales sustituya a la experiencia que nosotros (a pesar de las distinciones existentes dentro de este «nosotros») también podemos experimentar y que nosotros, el público, podemos experimentar a través de la empatía.

Un ejemplo destacado de realismo psicológico que se desviara drásticamente de cualquier empirismo literal o tiempo y lugar fue el concierto de Live-Aid del 13 de julio de 1985. Retransmitido a dos billones de oyentes por todo el mundo a través de trece satélites, Live-Aid tenía raíces gemelas y empíricas en las actuaciones reales de intérpretes famosos y en el hecho empírico del hambre en lugares de África. El resultado, sin embargo, fue una universalización de subjetividades que permitió que la preocupación se manifestara a través de una melodía publicitaria de AT&T compuesta para el programa como refundición de la campaña previa de «Extiende la mano y toca a alguien». Esto compendió una ética de buenas intenciones que reducía a las personas que estaban muriendo de hambre a la categoría abstracta y anónima de víctima. El comentario o la perspectiva sobre las razones humanas, políticas o económicas del hambre se quedaron por el camino. En cambio, la miseria de otra persona se convirtió en una ocasión para regocijarnos de nuestra propia compasión (blanca, occidental), una compasión convenientemente armonizada con el placer melómano, el espectáculo televisivo y una identificación fácil por medio de iconos familiares. El hecho empírico del hambre y las imágenes empíricamente auténticas de personas famélicas estaban incluidas en una narrativa que, como señalaron los críticos africanos del evento, negaba la dignidad individual y pasaba por alto las formas africanas de ayuda a las regiones afectadas para reinterpretar los acontecimientos de un modo generalizador, psicológicamente realista y por tanto sumamente sesgado.[14]

El realismo facilita e instiga la empatía. Se pueden admitir fácilmente la elaboración de la historia o de la propia argumentación, como ocurre en la mayoría de los musicales, los dibujos animados, la etnografía, la pornografía y los documentales expositivos, pero los nexos afectivos o identificativos rara vez se tratan como construcciones: trascienden la fabricación, triunfan a pesar de ella, se basan en la compleja dinámica de la suspensión de la incredulidad o en una aceptación de cosas que sabemos que no son lo que parecen. En *Cantando bajo la lluvia* (Singin' in the Rain, 1952) Gene Kelly prepara conscientemente un plató de modo que parezca un entorno romántico en el que cortejar a Debbie Reynolds: sus actos ponen al descubierto lo que suele esconder el ilusionismo —la fabricación de la escena y el estado de ánimo—; se supone, sin embargo, que el público debe considerar lo que el protagonista siente por Cathy Seldon (Rey-

nolds) como algo genuino. Se supone que debemos identificarnos con un sentimiento romántico, no con su fabricación.

Los seguidores de *Dallas* pueden decir cosas como «¿Sabes por qué me gusta ver la serie? Creo que es porque esos problemas e intrigas, los placeres y las preocupaciones grandes y pequeños, también se producen en nuestras propias vidas. Lo que pasa es que no nos damos cuenta y que no somos tan ricos como ellos».[15] Se observa una exageración, pero en vez de servir para exponer las fabricaciones de la narrativa, sólo hace hincapié en el *hecho* de las diferencias sociales a través de las que se desplazan fácilmente problemas comunes. De un modo similar, un espectador elogioso de *Lonely Boy* podría decir que este documental le permite saber qué se siente al ser un joven que hace un pacto con Mefistófeles para adoptar la imagen de joven solitario que hara de él una estrella, aunque veamos y oigamos que esta imagen está minuciosamente construida. Es posible que la imagen sea efectista y que el texto exponga todas sus estratagemas así como las de sus sujetos, pero sigue produciéndose una sensación de realismo: realmente es así; se trata de Paul Anka, tal y como es; es humano, como yo, aunque sólo sea lo que intenta aparentar que es.

Don't Look Back está impregnado de un realismo enigmático similar, ya que el «auténtico» Bob Dylan sigue apareciendo como una figura esquiva. Nos queda la sensación de que se trata de un retrato psicológicamente realista del caracter esquivo del protagonista y de que los intérpretes tienen una gran habilidad para confundirnos acerca de su nivel de interpretación tanto en el escenario como fuera del mismo. Se establece un nexo de identificación en relación con este complejo juego de presentación de uno mismo. Pero un complejo juego de niveles de conocimiento y búsquedas de un yo «auténtico» no tiene por qué formar parte del realismo documental. Documentales como la serie «Middletown», los estudios de Fred Wiseman sobre instituciones, la mayoría de las biografías cinematográficas como *Antonia: retrato de una mujer*, *The King of Colma*, *The Most*, *The Day after Trinity* y biografías sociales como *Rojos* (Reds, 1981), *Rosie the Riveter* y *With Babies and Banners* presentan un realismo más franco que promete un acceso considerablemente directo a los estados emocionales y a la constitución psicológica de individuos específicos. Tanto si es enigmático y consciente de sí mismo como si es claro y directo, el realismo psicológico coloca una transparencia entre representación y compromiso emocional, entre lo que vemos y lo que hay.

Aunque el realismo psicológico pueda desviarse de una imitación de la percepción normal para transmitir estados o sentimientos inusuales, suele asociarse en la mayoría de los casos con un estilo de «grado cero» que minimiza su propio estatus como parte de una realidad socialmente construida para maximizar la impresión de acceso directo e inmediato a la realidad emocional que representa (en el documental) o fabrica (en la ficción). Este estilo deriva principalmente del cine clásico de Hollywood y de los principios de montaje en con-

tinuidad. Este tipo de montaje se basa en gran medida en el principio formal de la motivación: cada corte está justificado no por su propio bien sino por el modo en que puede ocultarse con objeto de maximizar nuestra identificación con el personaje, la escena, la acción y la historia. El mantenimiento de una dirección en la pantalla y una continuidad de mirada coherentes de unos cortes a otros; el montaje en relación con movimientos que alejan nuestra atención del corte; la elaboración, en general, de una sensación de orientación física y volumen espacial coherentes que se centra en el ámbito intersubjetivo de las relaciones entre personajes lleva a alcanzar un realismo que centra toda nuestra curiosidad, anticipación, empatía y sospecha en el ámbito de la propia historia.

Se observa el predominio de un estilo similar en muchos documentales en los que la medida de su éxito puede estar en que la película dirige la atención del espectador al tema que aborda y no sobre sí misma. (En cierta ocasión una directora de documentales me comentó que consideraba que una película era buena si el público hablaba de su tema y no de la película en sí.) En ocasiones un documental con un estilo de «grado cero» se retira a un segundo término para que quede en un primer plano el ámbito de personajes individuales (como ocurre con muchas películas de observación), pero por lo general lo hace para que queden en un primer plano el mundo histórico y las representaciones del mismo (como ocurre en muchas películas expositivas en las que el montaje probatorio ilustra una cuestión de forma armónica con estos patrones de realismo psicológico). El montaje documental, probatorio o de otro tipo, tiende a ceñirse a pautas similares a las del montaje en continuidad de Hollywood, pero puede que la dirección en la pantalla, la continuidad de mirada y los cortes con figuras en movimiento no estén tan intensamente unidos a personajes específicos. Una buena parte del montaje de la serie «Why We Fight» y de *Triumph des Willens* (estas dos obras comparten material) no adquiere continuidad en relación con un personaje al que llegamos a conocer sino a través de cortes con figuras en movimiento que conservan cierta dirección, línea, volumen o continuidad de mirada entre actores sociales que vienen y van. Funcionan, en un nivel formal, principalmente como pivote o relé para el flujo de imágenes (las escenas de la multitud que mira fuera del encuadre a izquierda o derecha que pasan por corte a lo que supuestamente ve constituyen un ejemplo destacado). Estas escenas también ejemplifican el concepto de una subjetividad social en la que entra en juego nuestra propia identificación pero no con un individuo sino con el sentimiento de participación colectiva en sí.

En la ficción la banda sonora suele ayudar a la creación de una continuidad. Los diálogos, la música y los efectos de sonido pueden prolongarse cuando hay un corte en la imagen, minimizando cualquier efecto de distracción ya que en parte estamos prestando atención al sonido que continúa. El documental se basa con frecuencia en nexos sonoros semejantes. Donde más se aprecia el contraste es en la diferencia entre el diálogo, que suele ir unido a personajes específicos y

su entorno espacial, y el comentario, que tiene permiso para vagar sin cuerpo, tomando imágenes de distintos tiempos y lugares para respaldar sus afirmaciones. Debido a esta licencia, la continuidad del documental puede ser menos coherente en lo tocante a coherencia geográfica, contigüidad espacial u orientación desde el punto de vista de un personaje individual. La continuidad deriva, por el contrario, de la lógica del documental que ilustra, niega o extiende metafóricamente las imágenes.[16] Saltos en el tiempo y el espacio que constituirían una distracción en el cine de ficción a menos que estuvieran motivados a través de un personaje (por medio de recuerdos, fantasía o anticipación), pueden, en documentales que se basan en el montaje probatorio, asimilarse sin problema alguno.

Raúl Ruiz, de hecho, dedica parte de su obra reflexiva *De grands événements et des gens ordinaires* precisamente a esta propiedad de «discontinuidad lógica» cuando oímos un comentario en *voice-over* que describe el modo en que la película construirá el espacio con planos/contraplanos de dos personas en la calle. Vemos dos series entremezcladas de imágenes de una calle parisiense con un actor social sin individualizar en primer plano, sin que las series tengan otra función que la de construir una relación espacial. En otro caso, Ruiz, hablando en *voice-over*, anuncia: «Uno de los temas de la película es la peculiar dispersión del documental a través de una serie de objetos heterogéneos», después de haber presentado una serie de imágenes de naturalezas muertas cuya única continuidad, en este caso, es su evocación del género clásico de la pintura al óleo.

El comentario de la película de Ruiz demuestra de forma reflexiva cómo se logra la continuidad al mismo tiempo que muestra la construcción de dicha continuidad. A diferencia de las formas de elaboración confesa que se observan en *Cantando bajo la lluvia* o *Lonely Boy*, que aún nos permiten establecer un compromiso subjetivo con un mundo imaginario o histórico, esta construcción llama la atención. Los «objetos heterogéneos» no ilustran una representación del mundo sino su propio principio de representación. No se hace ninguna argumentación aparte de la que versa sobre las estrategias del documental en sí. No se permite que siga adelante un proceso de identificación; se produce una obstrucción. La lógica de la discontinuidad, la lógica del montaje probatorio y la construcción de una representación se exponen de tal modo que nos vemos obligados a prestar atención a la exposición en vez de al referente.

El realismo en la perspectiva postestructural

A través de la mayor parte de los años setenta y primeros ochenta, la crítica postestructural ha ido asediando al realismo. La tentativa de representar un mundo de forma ilusionista tenía la cualidad de mentir sobre el mismo. La crítica del ilusionismo argüía que no sólo se nos animaba a pasar por alto la fabricación implícita sino también el aparato que sustentaba esta fabricación: el cine como insti-

tución e industria. «El aparato cinematográfico», por utilizar una expresión con cierta popularidad, enseñó a los espectadores a ocupar posiciones pasivas y de tendencias masculinas en relación con historias en las que se presentaban hombres activos y mujeres deseables. La narrativa vigilaba el flujo de sonidos e imágenes manteniéndolos «en su sitio» y garantizando que su sucesión temporal estuviera motivada por las necesidades de la historia. El realismo aportó el eje para esta operación, dirigiendo nuestra atención más allá del aparato y la maquinación, más allá de la enunciación y su ideología de contención, más allá de la escena y su autonomía imaginaria similar a la vida misma. El documental, que a menudo parecía confirmar el realismo y sus efectos sin ejercer crítica alguna, se hizo acreedor de escasa atención ya que, fuera cual fuese el tema que abordara, seguía atrapado en la ideología del estilo y el sistema utilizados para abordar dicho tema.[17]

Otros escritores se han opuesto a este punto de vista y, lo que es más importante, han empezado a sugerir alternativas viables que ponen en tela de juicio que este tipo de efecto unitario se consiga con sistemas estéticos completos o «aparatos» específicos. Las mejores críticas postestructurales del realismo no llegaron a afirmar que fuese monolítico, y asimismo alejaron nuestra atención del texto específico como fuente de problemas interpretativos singulares con objeto de hacer hincapié en su valor como ejemplo o síntoma de un mecanismo de más envergadura. Las críticas opuestas a esta tendencia postestructural han ofrecido una visión más acertada de lo que puede suponer la diversidad de estructura, estrategia y respuesta. Esto se ha conseguido a través de la introducción de diferentes metodologías como la fenomenología y el neoformalismo, así como prestando atención a aspectos previamente rechazados o excesivamente generalizados del realismo, como la dinámica social de la respuesta del espectador, el proceso cognitivo que se requiere para entender las películas de ficción y conceptos como exceso y enmascaramiento.

Una evaluación provisional, contingente y situada del realismo puede ser de gran utilidad. Las críticas postestructurales no llegaron a ofrecer un apoyo demasiado satisfactorio para la crítica de obras específicas: puesto que los efectos se podían generalizar, la obra específica se convirtió en una demostración del modo en que tácticas específicas lograban los mismos resultados generales una y otra vez. La posibilidad de que tácticas específicas pudieran arrojar resultados considerablemente distintos aunque su efecto se siguiera basando en el realismo no se estudió de forma sistemática, como tampoco se estudió la posibilidad de que distintos espectadores pudieran hacer lecturas muy distintas en sentidos que iban mucho más allá de demostrar la idiosincrasia entre los espectadores. *Loving with a Vengeance* de Tania Modleski, *Watching Dallas* de Ien Ang y *The «Nationwide» Audience* de David Morley indican cómo clase, género, nacionalidad e historia pueden aportar diferencias significativas a la hora de comprender textos incluso si éstos tienen un estilo fundamentalmente realista.

El mejor modo de enfocar, y utilizar, la crítica postestructuralista del realismo

puede ser como un manifiesto extraviado de la vanguardia. Esta crítica casi siempre pide de forma implícita lo que Laura Mulvey dice explícitamente: «El primer golpe contra la acumulación monolítica de las convenciones cinematográficas tradicionales (algo en lo que ya se han empleado realizadores radicales) es liberar la mirada de la cámara de su materialidad en el tiempo y el espacio del público consiguiendo un distanciamiento apasionado y dialéctico».[18] Basándose la mayor parte de las veces en las teorías de Bertolt Brecht acerca de darles una orientación decididamente formalista valorizando el desbaratamiento de la forma clásica de ilusionismo e identificación psicológica con los personajes, este tipo de reivindicaciones tienden a tachar el cine comercial y el realismo de retrógrados. Al hacerlo, se salen del ruedo de la cultura popular y su debate y entran en el ámbito del arte experimental y la política de vanguardia. Estas críticas revisten gran interés en lo que respecta a sus denuncias y proposiciones, su capacidad para descubrir ideologías de sexismo, racismo y clases en los niveles de forma y aparato más incluso que de contenido y provocar la reflexión acerca de sistemas y formas alternativas. Pero si queremos aplicar nuestra teoría y crítica a obras que siguen dentro de la corriente principal, como es el caso de la mayoría de los documentales, sin ponerlos a todos en el mismo rincón ideológico, tendremos que aceptar una concepción más abierta del realismo y sus posibles efectos.

La crítica más convincente del realismo implica la posición subordinada de la mujer, no sólo en lo tocante a papeles sino también en lo que respecta a la estructura narrativa. Aunque puedan rechazarse y calificarse, los argumentos de la omnipresencia de las relaciones fetichistas y *voyeuristas* entre un espectador masculino y una imagen femenina como objeto de placer visual tienen un gran poder de persuasión.[19] Este tipo de dinámica también se observa en el documental, aunque puesto que nos encontramos con este tipo de personajes con menos frecuencia y vemos que ni el tiempo ni el espacio están tan estrictamente organizados en torno a ellos, no es tan habitual que textos completos estén organizados en torno a una dinámica semejante (las películas de von Sternberg y Hitchcock constituyen dos ejemplos inmediatos de obra ficcional que sí lo está).

Al seguir la tendencia del documental a aunar pruebas y argumentación, lo históricamente concreto y la generalización conceptual, la cuestión de género puede girar de un modo más abstracto en torno al cuerpo. ¿Cómo se representará? ¿Qué subjetividad se le puede dar cuando ni siquiera es una construcción imaginaria (un personaje ficticio) sino un miembro del mundo histórico (un actor social)? ¿Qué elementos de sexismo sigue habiendo no sólo en los papeles y subjetividades que se ofrecen a las mujeres del mundo sino en las representaciones del cuerpo como imagen y Otro (hombre o mujer)? ¿Y qué responsabilidades tiene el realizador cuando las personas, más conocidas al haber aparecido en una película, retoman sus vidas tras el filme, posiblemente sujetos a insultos o agravios como resultado del mismo?

Este tipo de preguntas son la excepción en la ficción. Hace falta que el ac-

tor, y no el personaje, corra un riesgo o sufra un contratiempo para que se planteen. Surgen en la resaca de incidentes trágicos como el accidente de un helicóptero que se cobró tres vidas durante la filmación de la parte de *En los límites de la realidad* (The Twilight Zone, 1982) dirigida por John Landis. Surgieron tras *Nueve semanas y media* (9 1/2 Weeks, 1986) cuando salieron a la luz rumores de que tras interpretar su papel (masoquista) Kim Basinger había sufrido secuelas psicológicas. Sin embargo, este tipo de cuestiones son de importancia capital en las representaciones documentales del cuerpo humano. De hecho, la presencia de cuestiones semejantes en la pornografía demuestra su estatus documental en lo tocante a temas corporales: qué subjetividad opera en los intérpretes que realizan actos sexuales diseñados principalmente para ser documentados; qué imágenes de sí mismos reciben intérpretes cuyos cuerpos se representan como apéndices de órganos sexuales y qué responsabilidades surgen cuando, como ocurre con la mayor parte de la pornografía contemporánea, el acto sexual se realiza desafiando prácticamente cualquier precaución conocida contra el riesgo de contraer el SIDA. Algunas de estas cuestiones se retoman en el capítulo 7, donde intentaremos demostrar cómo es posible que el sexismo en el documental tenga más que ver con el poder que con el placer, con el control que con la sugestión, con la distancia que con la identificación.

El realismo, por consiguiente, tiene dimensiones tanto empíricas como psicológicas que repiten algunas de las polaridades objetivo/subjetivo de nuestra cultura. El realismo documental también presenta una dimensión acusadamente histórica. Es una forma de historiografía visual. Su combinación de representación *del* mundo y representaciones *acerca* del mundo, de pruebas y argumentación, le dan el estatus ambivalente de que también disfruta la palabra «historia»: la historia es al mismo tiempo la trayectoria viva de los acontecimientos sociales y el discurso escrito que habla de estos acontecimientos. Vivimos en la historia pero también leemos historia. Vemos documentales pero también vemos más allá de ellos. Nos comprometemos con sus estructuras pero también reconocemos una representación realista del mundo tal y como es.

El realismo histórico o documental hace referencia a aquellos aspectos del realismo que son característicos del documental. No sólo está el elemento empírico del nexo indicativo entre imagen y referente (que generalmente se supone que es un referente histórico), no sólo está el realismo psicológico del compromiso subjetivo y afectivo, también hay un realismo histórico que da a las cuestiones de estilo una sonoridad característica en el documental.

Epistefilia

Un estilo realista respalda una modalidad de recepción ilusionista. Incluso si el estilo del texto es descarado, este descaro viene motivado por la falacia pa-

tética de que la claridad estilística evoca o imita cualidades del mundo representado. En el cine de ficción, el cine se alinea con la escopofilia, el placer de mirar, que a menudo establece una posición masculina para el espectador en la que el placer de ver personajes masculinos procede del reconocimiento y la identificación con ideales potenciales de uno mismo y el placer de ver personajes femeninos procede de la activación del deseo sexual, *voyeurista* o fetichista. El realismo histórico o documental puede muy bien conservar algunas de estas características pero rara vez son tan dominantes como en la ficción, donde una mayor atención a la subjetividad pone en un primer plano relaciones libidinosas y centradas en el ego. El realismo probablemente reafirma —además de la identificación, el *voyeurismo* y el fetichismo— una modalidad ilusionista de recepción en la que el estilo vivifica la textura física y la complejidad social del propio mundo.

El realismo documental se alinea con una epistefilia, por así decirlo, un placer del conocimiento, que indica una forma de compromiso social. Este compromiso deriva de la fuerza retórica de una argumentación acerca del mundo en el que habitamos. Se nos lleva a enfrentarnos a un tema, cuestión, situación o evento que lleva la marca de lo real desde el punto de vista histórico. Al prender nuestro interés, un documental tiene un efecto menos incendiario sobre nuestras fantasías eróticas y nuestro sentido de identidad sexual pero un efecto más intenso sobre nuestra imaginación social y nuestro sentido de la identidad cultural. El documental exige la elaboración de una epistemología y axiología más que de una erótica.

La dinámica subjetiva del compromiso social en el documental gira en torno a nuestra confrontación con una representación del mundo histórico. Lo que vemos y oímos va claramente más allá del marco que también nosotros ocupamos. La subjetividad que John Grierson exhortaba que debían defender los documentalistas era una subjetividad de ciudadanía informada: un compromiso activo y bien informado con unas cuestiones acuciantes tales que los gobiernos pudieran lograr un cambio progresivo y responsable. También son posibles otras subjetividades —desde la curiosidad y la sugestión hasta la piedad y la caridad, desde la apreciación poética hasta la cólera y la ira, desde el escrutinio científico hasta la histeria inflamada— pero todas funcionan como modos de compromiso con representaciones del mundo histórico que pueden perfectamente ir más allá del momento del visionado para adentrarse en la propia praxis social.

El credo de que un buen documental es aquel que dirige nuestra atención hacia un tema y no hacia sí mismo deriva de los cimientos epistefílicos del documental. Se tiende más hacia el compromiso que hacia el placer. Pero tanto el compromiso como el placer presuponen un objeto exterior, un objetivo para la catexis o la preocupación. Y ninguno de los dos llega a eliminar la fisura entre sujeto y objeto, espectador y representación, uno mismo y Otro. Ambos, de hecho, dependen de una estética basada en la preservación de la distancia (cuan-

do no del distanciamiento). (Si no hubiera distancia, el propio texto se disolvería en el mundo que representa y estableceríamos nuestro compromiso directamente con este mundo.) La ilusión realista de la transparencia complica esta estética de la distancia negando su actividad omnipresente, pero el realismo es un estilo, una forma de construcción textual y un medio para lograr efectos específicos entre los que se cuenta la apariencia de una relación sin problemas con la representación en sí. Nos da la impresión de entablar una relación subjetiva con el mundo representado que la retórica y el estilo facilitan en vez de estorbar.

El documental clásico de Humphrey Jennings, *Listen to Britain*, ejemplifica esta fusión de representación objetiva y subjetiva con un estilo global que puede parecer soprendentemente moderno a causa de su ausencia de comentario en *voice-over*. Aunque a este respecto puede parecer una obra de observación, divide el tiempo y el espacio de sus escenas del mundo visible de la guerra en Gran Bretaña en un elevado número de impresiones disociadas. El resultado es una forma poética de exposición en vez de una observación de la vida que se despliega ante una cámara subordinada. *Listen to Britain* presenta situaciones y eventos en un tono de evocación y memoria: reconoce esto, acuérdate de aquello. En muchos casos la evocación es objetiva en el sentido de que la mirada de la cámara no se une a ningún agente humano. No se nos insta a preguntarnos «¿De quién es esta mirada?» cuando vemos planos de la Gran Bretaña industrial, de mujeres trabajando mientras siguen el ritmo de la música que emana de los altavoces de la fábrica con el cuerpo y la cabeza, de hombres que alimentan los hornos de una fundición. Pero en otros momentos se nos invita a que adoptemos la perspectiva subjetiva de actores sociales específicos. Esto es especialmente cierto en las escenas de los conciertos en las que cantantes, pianistas y orquestas actúan para los representantes de una nación que trabaja duramente y aprecia la cultura. La cámara escoge repetidamente a miembros del público y después, a través de la continuidad de mirada, construye un contraplano subjetivo de la interpretación. En algunas ocasiones se trata del clásico patrón A/B/A en el que volvemos al miembro del público para ver su respuesta facial a la música.

Estas formas clásicas de montaje subjetivo surgen de la convención tácita de las películas de ficción de que los planos subjetivos se desarrollan en torno a personajes con los que llegamos a identificarnos (siguiendo su inicio y respuesta a una serie de acciones y sucesos). Aunque los planos subjetivos de reacción unidos a un público no diferenciado son bastante aceptables en la ficción, no constituyen la esencia de la subjetividad narrativa, sólo una variación secundaria. En el documental, sin embargo, este tipo de planos se pueden convertir en los cimientos de una subjetividad social. Se trata de una subjetividad disociada de un único personaje individual. Nuestra identificación se produce con el público como colectividad, afianzada a través de planos subjetivos que nos alinean con miembros específicos del público pero lo hacen sin preludio o seguimiento

alguno que dé a estos miembros particulares propósito o significación más allá de su cualidad y posición representativas como relés emocionales dentro de la película.

Por estos medios Jennings evoca la subjetividad social del acto de ver, o escuchar, en sí. Compartimos la posición espacial de los miembros del público en los conciertos celebrados en época de guerra. Se convierten en un espejo de nuestro propio acto de ver y escuchar a Inglaterra. Representan el placer que se deriva de la experiencia subjetiva compartida. Jennings crea una forma de afiliación a través de la continuidad de punto de vista al mismo tiempo que hace hincapié en la dimensión social de esta afiliación en vez de en una asociación estrictamente personal.[20] Nos comprometemos con un realismo histórico que representa la experiencia colectiva de un modo subjetivo.[21]

Esta relación de compromiso subjetivo conserva, como requisito previo básico, la distancia. La ironía de esta distancia es que reafirma la impresión de que hemos alcanzado una forma directa de compromiso que ha evitado e incluso sustituido la necesidad de cualquier otro compromiso más directo con el mundo. Lo que puede producir el documental (al igual que la ficción) no es tanto una disposición a comprometerse directamente con el mundo como a comprometerse con más documentales (u obras de ficción). La estética de la epistefilia, como la de la escopofilia, se nutre a sí misma, no a su propia alternativa o sustitución. Empezamos a valorar y esperar el placer de comprometernos con el mundo a distancia, mirando a través de las ventanas de nuestros teatros y salones a un mundo que sigue estando «ahí», con toda la seguridad que esto ofrece acerca de la importancia de nuestro compromiso con un mundo histórico que hemos pospuesto simultáneamente con objeto de prestar atención a una representación del mismo. Esta estética paradójica se estudiará en mayor profunidad en el capítulo 7, en el que se abordará la cuestión de la distancia en relación con temas de poder y control.

Autenticidad y realismo documental

Como hemos visto, el realismo histórico no respalda la misma estética que el realismo de ficción aunque utilicen muchas técnicas comunes, ni tampoco respalda necesariamente las mismas formas de subjetividad. Del mismo modo, el estilo realista en el documental tiene una función en cierto sentido diferente de la que tiene en la ficción. Prácticamente siempre se ha alabado el realismo de ficción por su capacidad para pasar desapercibido. Permite el acceso libre al mundo de la representación. Y aun así directores diferentes tienen estilos distintos con diferencias evidentes. Estas distinciones contribuyen a ofrecer una sensación de visión personal, perspectiva individual o punto de vista singular sobre un mundo imaginario. Cuando nos encontramos con un predominio de

planos subjetivos dentro de un mundo de ficción sumamente centrado en torno de la fascinación y el peligro de las relaciones heterosexuales, entramos en el mundo de Alfred Hitchcock. Cuando nos encontramos con una serie minuciosamente organizada de modulaciones de la situación de la cámara, el movimiento y la acción de los personajes junto con una sensación sumamente atenuada de la expresividad emocional, entramos en el mundo de Robert Bresson.

En el documental, el estilo desempeña un papel considerablemente distinto. Algunos directores muestran estilos diferentes de un modo similar al de los realizadores de ficción y estas diferencias definen distintas perspectivas sobre el mundo pero el estilo realista en el documental también afianza el texto en el mundo histórico. Es una marca de autenticidad, que atestigua que la cámara, y por tanto el realizador, ha «estado allí», y de este modo ofrece garantía de que nosotros también «estamos allí», viendo el mundo histórico a través del ámbar transparente de las imágenes indicativas y el estilo realista.

Incluso si se filma una película de ficción en exteriores, como las películas neorrealistas y muchas de las películas de Hollywood del periodo de posguerra, la fuerza centrípeta de la narrativa arrastra estos indicios de autenticidad hacia la trama y la urdimbre de la historia; el rodaje en exteriores se convierte en un elemento significante más, mejor o peor motivado en relación con la trama. En *Yo creo en ti* (Call Northside 777, 1948), por ejemplo, las localizaciones urbanas auténticas realzan el realismo indicativo o empírico de la historia de periodistas/detectives mientras que en *Niágara* (Niagara, 1953), los planos rodados en los exteriores de las estruendosas cataratas del Niágara subrayan el realismo psicológico de una historia de infidelidad y asesinato. En ambos casos, la fuerza de gravedad de un mundo imaginario atrae a la fotografía realizada en los exteriores auténticos hacia su campo de fuerza, manteniéndola en su lugar como un elemento más de la trama y la historia.

En un documental, el rodaje en los exteriores auténticos es prácticamente un requisito *sine qua non.* (Las reconstrucciones dramatizadas no cumplen este requisito básico pero se suelen ceñir con estrictas garantías de fidelidad a los acontecimientos reales. Es posible que esto también les haga perder el peculiar encanto de entrar en contacto con el mundo histórico como señaló Bazin en sus comentarios sobre *Scott of the Antarctic.*) Los planos filmados en los exteriores auténticos no requieren motivación en relación con una trama; su motivación reside por el contrario en el propio impulso documental: representar el mundo en el que vivimos. Comparemos, por ejemplo, dos secuencias iniciales muy similares, las de *Louisiana Story* y *Sed de mal.*

Sed de mal empieza con una proeza. El primer plano es un plano secuencia que pone en marcha toda la película. La cámara se acerca a la frontera entre México y los Estados Unidos y la cruza, recogiendo las pruebas cruciales que sostendrán la historia. Un hombre coloca una bomba en un coche; los recién casados Mike y Susan Vargas van de México a los Estados Unidos; Mike ha acabado

con parte de la banda de Grandi; en el coche que lleva la bomba hay un hombre y una mujer, Linnekar y Zita; ambas parejas se cruzan en la frontera pero nadie hace caso a Zita cuando se queja de que le parece oír un «tictac»; poco después explota el coche, interrumpiendo el beso entre Mike y Susan. No volverán a besarse hasta una hora y media después, al final de la película.

Esta apertura nos hace entrar en un mundo imaginario con una rapidez impresionante. Prevalece un equilibrio sumamente inestable, lleno de oscuridad, límites inciertos, comunicaciones ambiguas o erradas. Explota una bomba provocando más confusión si cabe y creando la experiencia de pérdida y carencia que lleva hacia adelante el resto de la narrativa (la pérdida de la vida y la carencia de intimidad romántica). Los exteriores tienen el aire de auntenticidad que esperamos de la ficción. Las ciudades fronterizas tienen este aspecto: el peligro y la intriga nos rodean a cada paso, la noche está llena de misterio, la gente se aventura a cruzar líneas tras las que no deberían adentrarse, uno arriesga su identidad y se arriesga él mismo. El poder metafórico de la ficción funciona a toda máquina. Aunque esta escena se rodó en Venice, en California, a cientos de millas de la frontera mexicana, Welles captó la similitud de una ciudad fronteriza que tomamos por auténtica (probablemente basándonos más en el aspecto que tienen este tipo de lugares en otras ficciones que en nuestra propia experiencia).

Flaherty, por el contrario, capta el original: Petit Anse Bayou al sur de Louisiana (o al menos un representación vívidamente indicativa del mismo). Como en *Sed de mal*, de Welles, en la película de Flaherty también se observa una cámara fluida y poética y un acusado sentido del movimiento rítmico a medida que entramos en el mundo de los pantanos, reparando al principio en rasgos característicos como hojas de loto y pájaros exóticos antes de tomar el camino del joven, Alexander Napoleon Ulysses Latour (interpretado por un actor no profesional de los pantanos). A diferencia de los movimientos de cámara omniscientes de *Sed de mal* que coreografían el despiadado destino de numerosos personajes, *Louisiana Story* nos alinea con el punto de vista del chico. Vemos los pantanos tal y como los ve él y compartimos su placer al descubrir una cría de mapache y su emoción en la caza posterior.

Hay más encanto y misterio aquí que en la amenza y el peligro. Un *travelling* prolongado y grácil atraviesa el pantano con sus racimos de argentina, alcanzando al chico al fondo mientras sortea los árboles en su bote. El brillo de los grises (más plateados que mates) contrasta con el negro intenso de la fotografía de Welles. Es posible que el agua esté por todas partes y sea oscura pero sirve de sostén a un mundo de fulgor y encanto. Los planos de un cocodrilo hacen que la banda sonora de Virgil Thompson opte por notas más profundas y ominosas, pero cuando Napoleon sonríe abiertamente a la cría de mapache, la música pasa a un tono más liviano y alegre: la convención genérica nos garantiza que será una historia feliz.

«Historia» es, sin duda alguna, una palabra apta ya que la película de Flaherty apenas se puede distinguir, desde un punto de vista estructural, de la ficción barroca de Welles. Flaherty, asimismo, recurre a actores; él, asimismo, construye su apertura para presentar los valores tonales básicos que quiere establecer e introducir una interrupción, carencia, amenaza o desequilibrio. La explosión del coche en *Sed de mal* es equiparable a la explosión de los pantanos en sí. Los estallidos de tierra y vegetación interrumpen bruscamente la cacería de Napoleon y achican el poder de su pequeño rifle. Del mismo modo en que el descanso romántico que buscan Mike y Susan queda desbaratado, también queda desbaratada la relación de Napoleon con sus amados pantanos, en este caso debido a una torre de perforación petrolífera.

La principal diferencia no estriba en la fabricación de una ficción frente a la cualidad de mundo hallado que tiene la representación de Flaherty sino en el método con que se realiza la construcción. Welles trabajó a partir de un guión, el equivalente a una composición o partitura; Flaherty trabajó sin guión, componiendo sus escenas *ex post facto* en el proceso de montaje.

Su montadora, Helen van Dongen, describe la naturaleza de este proceso con acierto al escribir: «El uso de estas escenas [para la apertura] y su continuidad no se decidió *a priori*».[22] La selección y organización dependían del contenido, el movimiento espacial, el valor tonal (los matices de blanco y negro) y el contenido emocional, una cualidad no muy bien definida, análoga a la que hemos identificado como objetivo del realismo psicológico. Este realismo se torna más poderoso para van Dongen, a medida que se asocian unos planos con otros. Tras describir con cierto detalle cómo sus criterios llevaron a la yuxtaposición de los primeros dos planos de la película, van Dongen concluye:

> La continuidad definitiva es el resultado de un largo periodo de cambio de escenas [planos rodados], haciendo primero una combinación, luego otra, hasta que primero algunas, después más, te imponían su propia combinación. Cuando se halla la combinación adecuada, las escenas empiezan a hablar... Una vez se alcanza la continuidad definitiva uno puede leer o analizar paso a paso todos los factores que provocaron que dos o más imágenes exigieran una cierta continuidad. El orden inverso me parece imposible, a menos que todo, desde la primerísima concepción de la idea, esté calculado de antemano.[23]

Su última frase puede interpretarse como un homenaje a documentalistas como Flaherty (o, más incluso, a los montadores) que lograron un efecto tan intenso como el de un Welles con las manos atadas a la espalda. En vez de planear todo de antemano, Flaherty fotografiaba todo lo que le indicaba su espíritu que debía registrar y sólo después descubría los ritmos, tonalidades, valores y significados que están, al menos en parte, implícitos en el guión del que parte Welles. El resultado final no está menos construido, no es en menor medida una criatura de la teoría de montaje soviética en este caso de lo que *Sed de mal* lo es

del estilo del plano secuencia. De hecho, *Louisiana Story* es más una pieza homóloga a *Sed de mal* que su antagonista, a pesar de que se presenta como un documental. Podemos afiliar a Flaherty a un realismo poético en vez de al cine negro, pero los elementos de ficción de la película no quedan en ningún momento disimulados.

Lo que restaura el equilibrio documental —aparte de la propia reivindicación de la película de su especificidad histórica como «un relato de ciertas aventuras de un chico cajún que vive en los pantanos de Petit Anse Bayou en Louisiana»— es la representación de fidelidad indicativa. Las imágenes (mucho más que el sonido con su banda sonora musical y su falta de sonido grabado en directo) atestiguan la autenticidad histórica de los pantanos. Los pantanos no se han fabricado ni recreado. Flaherty estuvo allí. Ha traído consigo imágenes —imágenes poéticas, maravillosas— que rinden homenaje a esa tierra y constatan que la gente puede vivir en armonía con ella incluso en medio del cambio tecnológico y la explotación comercial. Esta fotografía en los exteriores auténticos escapa de la influencia relativamente débil de una «narrativa tenue»[24] para alcanzar una autonomía relativa. Se nos invita a observar lo que vemos no simplemente como un mundo imaginario de misterio y encanto sino como una argumentación acerca del modo en que se puede descubir encanto y misterio en el propio mundo histórico.

Como prueba forjada indicativamente, la fotografía en los exteriores auténticos atestigua la naturaleza *del* mundo y la presencia activa de Robert Flaherty dentro del mismo. Estuvo aquí, en el reino de los cocodrilos y el musgo, las piraguas y los mapaches, y ahora nos presenta estas imágenes como testimonio no sólo de una visión personal, ni siquiera sencillamente como una perspectiva sobre el mundo histórico, sino como un testimonio de la existencia de dicho mundo. Lo que el musical de Hollywood siempre había destacado que era una cuestión de voluntad —haz una mueca de felicidad, sonríe y el mundo sonreirá contigo— Flaherty arguye que es un aspecto de la propia realidad: el mundo es un lugar de esperanza y optimismo, de encanto juvenil y alegría infantil. No necesitamos voluntad sino capacidad para verlo. El realismo documental nos ayudará a ver lo que quizá no hayamos visto aún, a pesar de que está ahí, en el mundo, esperando nuestro descubrimiento.

El realismo documental, por tanto, atestigua una presencia. El director estuvo allí, las pruebas lo confirman. En vez de llevarnos a una relación exenta de problemas con un mundo imaginario, nos ofrece un asidero en el mundo histórico. Nos permite ver lo que habríamos visto si hubiéramos estado allí, ver lo que habría ocurrido aunque la cámara no lo hubiera registrado: estas impresiones de realidad nos anclan al mundo tal y como es. En vez de transportarnos sin esfuerzo a las lejanas regiones de la fantasía, el realismo documental nos lleva al mundo histórico del presente a través de la maniobra de la presencia del realizador. (En las noticias de televisión, los reporteros hacen las veces de entes de

presencia que obedientemente aparecen ante capitolios, multitudes enfurecidas, incendios llameantes, campos de batalla, edificos de la bolsa o campos de trigo; sirven de receptores sensoriales de un organismo mayor de recepción de noticias cuya cabeza y corazón permanecen apartados.)

El estilo realista sufre una inversión en el documental. En vez de poner en primer término la sensibilidad y la visión del realizador, sitúa a éste en el mundo histórico. Las miradas impotente, accidental, humana, de intervención y profesional no atestiguan tanto una visión metafórica del mundo como la presencia real del realizador frente a acontecimientos históricos que están más allá de su control. Los planos inestables de *The Battle of San Pietro* no parecen tanto el embellecimiento artístico de un visión creativa como una prueba de riesgo o peligro que no fue necesario inventar. Esos escasos momentos en los que una película de observación como *Soldier Girls* o los momentos mucho más frecuentes en una película repleta de entrevistas como *In the Year of the Pig* en los que un individuo mira directamente a la cámara y reconoce su presencia no son total ni, en muchas ocasiones, siquiera parcialmente subversivos. En vez de echar abajo la ilusión realista de un mundo autónomo imaginario, este tipo de momentos autentifican la presencia de personajes (o actores sociales) y realizadores en el mismo plano de coexistencia histórica.

Pero del mismo modo en que la cualidad indicativa de la imagen no garantiza su autenticidad histórica (únicamente el nexo entre la imagen y lo que estaba presente ante la cámara), el estilo realista puede no ser tanto una garantía de realidad histórica —la que siempre existe *en otra parte*— como del registro históricamente real de una situación o evento, sea cual fuere su estatus. Indicios de presencia —de gentes, lugares y personas reconocibles, de sonidos e imágenes familiares—; indicios de control incompleto sobre lo que ocurre o cómo se desarrolla —encuadre imperfecto, elementos de acción que se echan en falta, ruidos de fondo demasiado estruendosos—, es posible que este tipo de indicios no sean tanto una prueba del mundo histórico como del registro auténtico de un mundo cuyo estatus de representación sigue estando en tela de juicio. Estos indicios atestiguan una presencia, pero no necesariamente la presencia de la realidad histórica. Atestiguan más bien la presencia del aparato de registro y la realidad del proceso de registro que nosotros, a menudo por una cuestión de fe, suponemos que ha tenido lugar en una situación de grave riesgo.

Como consecuencia las claquetas audibles y visibles y los principios o finales toscos de las tomas autentifican el acto de registro en sí —aquí estamos, anuncian; esto es lo que se dijo o se hizo— y no la autenticidad histórica de lo que se registra. El hecho empírico de dicho registro, representado como un hecho que se produce en el mundo histórico, apuntala esta objetividad. Aunque se ponga en tela de juicio la veracidad de lo que se dice, la realidad del registro en sí, la autenticidad de la representación, está fuera de toda duda. Es innegable que el realizador estuvo allí. Tenemos una sensación más intensa del proceso de

registro de lo que se dijo y se hizo. Esta sensación puede estar construida de un modo imaginativo —como en el estilo de la cámara al hombro durante el ataque a la base de las fuerzas aéreas de Burpelson en *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1963) o los cambios de impresiones improvisados y con gran peso moral entre el director y el personal de defensa civil en *El juego de la guerra* de Peter Watkins— o puede estar más enraizada desde un punto de vista histórico —como en *Harlan County, U.S.A.* o en *La chagrin et la pitié*—. Se trata de un impresión de autenticidad basada más en la realidad de la representación que en la representación de la realidad.

El estilo realista ofrece indicios de la presencia de un realizador en el lugar a través de la naturaleza metafórica de la mirada de la cámara, las muestras de reconocimiento directo del mismo que dan los sujetos filmados (en la mayor parte de los casos disimuladas en las películas de observación y enfatizadas en las interactivas), el uso del comentario en *voice-over*, el sonido directo y el diálogo. En la misma medida en que presenta un mundo afectado de forma personal, el estilo demuestra el modo en que el mundo histórico afecta a la persona. El estilo realista actúa como prueba de una presencia física en el mundo, de la autenticidad del sonido y la imagen y del poder limitado del realizador sobre el mundo con el que se compromete.[25]

Realismo, distancia y la profesionalización de la objetividad

El realismo requiere distancia. Como ya hemos visto, el realismo respalda una epistefilia que despierta nuestra curiosidad acerca de objetos cuya cualidad de entes conocibles sólo está limitada por las capacidades físicas de la cámara y el realizador. Por tanto es posible que la aplicación de una distancia parezca poco convincente. Pero el aparato documental —si se nos permite aventurar esta expresión— sigue adelante sin socavar en ningún momento la distancia entre sí mismo y el mundo del que informa. Las noticias de televisión constituyen un claro ejemplo y están más cerca de ser un «aparato» que la obra de un individuo como Flaherty. Los periodistas recogen noticias del mundo, pero ni a ellos ni a nosotros, los espectadores, se nos incita a entretenernos. Se supone que nuestro compromiso se establece con el *programa* de noticias, con el flujo de acontecimientos que se narran o se escenifican. Quedándonos atrás, experimentando la empatía y la identificación en toda su plenitud, haciendo nuestro un tema se corre el peligro no sólo de transformar las noticias en propaganda (o movilización cívica) sino también de erradicar la condición previa y *raison d'être* de su existencia. Sin una distancia, la epistefilia cede el paso a la praxis: al placer del compromiso activo y participativo, de la implicación práctica en vez de practicable.

Anular la distancia epistefílica y comprometerse con el mundo directamente, como un participante, no es lo mismo que anular las cuestiones de representación. Lo que ocurre cuando optamos por la praxis puede también ocurrir dentro de un discurso institucional o práctica de significación, una serie reguladora de códigos o convenciones. La praxis, sin embargo, elimina los límites característicos de la representación textual. Pero a menudo los textos se protegen contra su propia eliminación incitando a un ciclo continuo e independiente de producción y consumo que pospone cualquier otra forma directa de praxis. Se hace una fuerte inversión de deseo y necesidad en la representación textual. Una necesidad compulsiva de repetir nos lleva hacia otro texto en vez de hacia el mundo histórico al que pueden hacer referencia dichos textos. Esto no sólo es cierto en lo que se refiere a nosotros, los espectadores, que llegamos al documental con nuestras propias expectativas y un deseo de saciarlas en lo que respecta a representación y argumentación, sino también en lo que se refiere al realizador, cuya presencia profesional en el mundo requiere la perpetuación de la distancia.

A diferencia de los activistas, que hacen propia una causa, los realizadores, como los antropólogos, deben mantener una cierta distancia, por compasiva o entregada que pueda ser. Su lealtad permanece dividida entre hacer representaciones y asumir las cuestiones representadas. Su necesidad compulsiva ritual es la de repetir el acto de la representación y convertirlo en una profesión y una carrera. Aunque el mundo histórico requiere su presencia, su lealtad al mismo es engañosa, ya que en parte está con los códigos y convenciones del documental y los nexos institucionales que éstos engendran, y en parte con las luchas y dilemas, perspectivas y cualidades del mundo que abordan.

La objetividad, por ejemplo, requiere una comunidad interpretativa, una cohorte de individuos que piensen de un modo similar y tengan algún tipo de acuerdo sobre los términos y condiciones que garantizan esta forma de presencia distanciada en el mundo. Ningún individuo puede instituir un régimen de objetividad ni bosquejar las convenciones que rigen una forma común de objetividad como el expresionismo. Todos los textos están determinados de un modo general y situados desde un punto de vista histórico, incluyendo éste. La responsabilidad también se divide: entre aquellos con los que uno comparte una ética profesional y un oficio y aquellos acerca de los que uno elabora una película o texto. Estas divisiones acompañan el acto de la representación. Adquieren una importancia particularmente acuciante para el documentalista que aborda aspectos del mundo histórico y, al hacerlo, renuncia a otras formas de compromiso más directo.[26]

Quienes actúan de otro modo tienden a ser, por definición, excepciones. Se trata de individuos que recurren al cine o al vídeo para comunicar a otros lo que más les importa a ellos. El tema tiene prioridad. El filme no es sino una herramienta. Un ejemplo reciente es la producción de *Sadobabies: Runaways in San*

Francisco, una película sobre adolescentes fugitivos en San Francisco que, tras haber escapado de los abusos que les infligían sus padres, forman una amplia familia en un instituto abandonado. May Petersen, la realizadora, ha utilizado la película como medida de presión contra las autoridades de la ciudad. Su objetivo: fundar en San Francisco un refugio para jóvenes que han huido de casa en el que no se hagan preguntas.[27]

Estos casos son poco comunes, ya que es más probable que quienes están comprometidos con una cuestión en particular soliciten la ayuda de realizadores profesionales en vez de emprender esa tarea ellos mismos. Quizás el ejemplo más notable de una combinación semejante de compromisos en las últimas décadas fuera Newsreel en sus primeros años. La mayoría de los que participaban en este colectivo tenían como compromiso principal las cuestiones políticas y el movimiento izquierdista de los años sesenta. Con el tiempo, a medida que la necesidad de aptitudes cinematográficas se hizo más evidente y los dilemas de división de lealtades más acuciantes, Newsreel sufrió la misma división por la que atravesó la New York Film and Photo League en la década de los treinta: quienes estaban más comprometidos con el cine se quedaron, con la esperanza de hacer películas más ambiciosas, y otros, que tenían compromisos más urgentes con los problemas del momento, se sumaron a grupos o partidos políticos específicos.

La objetividad y el discurso documental

Muchos realizadores de documentales se tienen a sí mismos por un estado de una sola persona. No pertenecen a un aparato de recogida de noticias como los que utilizan las principales cadenas de televisión, agencias de información u organismos financiados por los gobiernos como BBC, CBC, RAI u ORTF. No están obligados a ceñirse a los criterios y las pautas que puedan codificar dichas organizaciones. Sin embargo, pertenecen a la fraternidad, menos rígida, de las personas que piensan de un modo semejante. Al no haber autoridad institucional, esta semejanza de ideas puede no ser homogénea. Pueden surgir diferencias acusadas y entablarse debates enérgicos. Quienes abogan por un estilo de observación pueden considerar que las tácticas de un realizador interactivo son excesivamente ruidosas y quienes creen que el principal objetivo del documentalista es dirigir la atención del espectador hacia una cuestión, y no hacia la película, pueden mostrarse sumamente exasperados por la conciencia formal de sí mismo, aparentemente poco respetuosa, del realizador reflexivo. Si la realización documental es una comunidad, desde luego no es una comunidad coherente. Con subcategorías diferenciadas, sin embargo, la sensación de objetivo compartido y principio común puede ser muy acusada.

En gran medida estas comunidades de practicantes tienen la convicción co-

mún de la importancia de la objetividad. Esta palabra, sin embargo, puede tener diferentes grados de significado a medida que pasamos de una comunidad a otra, siendo los códigos y limitaciones de los entes institucionales los que más clara y rigurosamente la definen y las prácticas reflexivas las que más acusadamente la ponen en tela de juicio. En el caso de un aparato de recogida y diseminación de noticias como una cadena de televisión, la objetividad ofrece una salvaguardia legal contra la difamación. Ayuda a diferenciar el documental de la ficción (en particular esa pequeña porción del documental conocida como noticias pero también los reportajes de investigación o información previa). Objetividad significa informar de qué se ha hecho y se ha dicho en el mundo histórico, y si lo han dicho o hecho otros aparatos institucionales, sobre todo el Estado; objetividad significa retransmitir versiones oficiales con un mínimo de escepticismo o duda. (Si más tarde se comprobase la veracidad de alguna duda, como ocurrió con el Watergate, la masacre de My Lai, el asunto Irán-Contra o los casos de los «desaparecidos» en Argentina, esta postura básica permite describir dichos sucesos como anomalías y excepciones que se pueden atribuir a unas pocas personas corruptas en vez de a las instituciones políticas en su totalidad.)

Aunque antaño pareciese adecuado un «empirismo ingenuo» —cuando las cosas eran lo que parecían y la gente decía lo que quería decir— las cosas ya habían cambiado en el periodo posterior a la Primera Guerra Mundial. La cortina de propaganda que lanzó durante la guerra el Comité de Información Pública en los Estados Unidos bajo el mando de George Creel, a partir de 1917, culminó con el Tratado de Versalles, que más de un comentarista ha elegido como símbolo del comienzo de una nueva era de relaciones sociales basada no en la «jaula de hierro» de los controles totalitarios sino en una «delicada maquinaria» de disimulo, manipulación y desinformación.

La objetividad también tiene sus ventajas para el reportero individual. En un mundo de medias verdades y sucesos reconstruidos, puede ofrecerle una defensa. El periodista que transmite los comentarios oficiales de una figura pública, cuando es posible que también sepa, aunque no pueda probarlo, que estos comentarios no son del todo ciertos, ha hecho su trabajo igualmente. (Esta adhesión a lo denotativo y lo literal es también una defensa fundamental frente a los mensajes ambiguos y las lealtades divididas.) La objetividad requiere exactitud en la descripción, no perspicacia interpretativa. El periodista que informa de los hechos, y sólo de los hechos, no puede cargar con la responsabilidad si más adelante se prueba que esos hechos estaban manufacturados. Al igual que la imagen indicativa que preserva fielmente lo que ocurre ante la cámara —ya sea ficticio o histórico— la prosa del periodista capta los hechos tal y como los recibe, tanto si están diseñados para el disimulo como si son la materia prima de la espontaneidad. El reportero es un conducto al que protegen de la crítica una mirada profesional y una objetividad ética.

Como miembro de la comunidad profesional, la buena reputación entre co-

legas depende más de la exactitud que de la explicación, de la adhesión a un código interno de objetividad que de la exposición de interpretaciones correctas que pudieran contradecir las que han dado figuras históricas. Si el senador Joseph McCarthy afirma que el Departamento de Estado alberga 159 comunistas y sus simpatizantes, o 92 o 51, entonces esto es lo que está obligado a retransmitir un periodista objetivo, a pesar de sus dudas personales. (Escribir «El senador McCarthy ha hecho hoy la afirmación ridícula y carente de toda corroboración de que...», o «No se pueden encontrar pruebas independientes que confirmen la afirmación incendiaria que hoy ha hecho el señador McCarthy de que...» pondría al autor de dichas palabras en la tesitura de determinar qué es, o no, un hecho. En un mundo en el que este tipo de determinaciones son terriblemente difíciles, más vale presentar lo hechos, sin cuestionar las instituciones legítimas de la cultura, y dejar que otros que tienen menos que perder aporten las interpretaciones divergentes o los detalles compensatorios.)

En una situación semejante el realismo documental garantiza la presencia del reportero. Gestos, pausas, atmósfera, tono, la brillante superficie de las apariencias se transmite como sólo podría hacerlo alguien que estuvo presente. Puesto que el agente informador se retira a un segundo plano, dando de este modo la impresión de evitar prejuicios, el realismo documental otorga validez a la autenticidad histórica de lo que se dijo y se presenció, aunque no lo evalúe. El realismo no sólo aporta pruebas acerca del mundo, también da pruebas de la lealtad del director a la comunidad de representantes culturales: documentalistas, periodistas, reporteros. El realismo documental también atestigua la institucionalización de observadores que observan. Lo que antaño pareciera una extraña forma de distanciamiento se convierte en un modo profesional de compromiso social. El código realista de fotografía y sonido directos, de presencia física «en el lugar de los hechos» y las diversas formas de mirada documental que derivan del mismo, de estilo y retórica que constituyen una argumentación acerca del mundo histórico dentro de los límites de las convenciones permisibles, todos ellos aportan pruebas cuya función es la de autentificar el tema, legitimar al realizador o reportero y validar el canon de objetividad. El que esta validación se confirme a sí misma no tiene por qué destruir su efecto: la repetición de un ritual o enfoque puede convertirse en su propia justificación, generando una sensación de confianza basada en la naturalidad, y así, lo que podría ponerse en tela de juicio se da, sin embargo, por sentado. A menudo esto es lo que entendemos por sentido común.

Si el significado de objetividad va más allá de la imparcialidad para llegar hasta un énfasis en el hecho aislado, la narración de eventos discretos, un modo de explicación lógico y la evitación de cualquier teoría social totalizadora (ya sea teológica o secular, reaccionaria o radical), entonces queda un espacio considerable para alternativas. Walter Lippmann y John Grierson estaban entre aquellos cuya posición no tenía unos principios muy diferentes de los del fervor

de George Creel en la propaganda de la posguerra: los hechos son poco más que huesos desnudos; el mundo moderno está repleto de ellos. Lo que necesita el ciudadano medio no es un flujo continuo de hechos, retransmitidos por organizaciones que temen arriesgarse, sino interpretación, que en otro tipo de argumentaciones se puede llamar editorialización, persuasión, orientación, ideología, propaganda o, como en este caso, representación.

La mayoría de los documentalistas independientes se han adentrado en este ruedo interpretativo. La objetividad pasa a tener un equilibrio más sencillo al menos con algunos elementos de la subjetividad. La expresión personal resulta posible junto con el testimonio de la presencia de uno mismo en el mundo. El compromiso subjetivo del espectador se convierte en una cuestión de preocupación retórica para el realizador (como indica el comentario de Helen van Dongen sobre la escena inicial de *Louisiana Story*) y la elaboración de una argumentación se torna primordial.

La interpretación se basa en hechos, empero. Sus formas y cánones de validación dependen de la referencialidad, una base probatoria y la lógica documental. La retórica argumentativa debe ceñirse al menos a ciertas constricciones en lo que respecta a una postura objetiva incluso si entran en juego elementos subjetivos, interpretativos o emocionales. Al igual que Walter Lippmann, Curtis MacDougall, autor del libro de texto de uso generalizado *Reporting for Begginers* (más adelante retitulado *Interpretative Reporting*), quería que los reporteros orientasen a sus lectores hacia el significado de los acontecimientos interpretándolos: «Los periodistas más famosos del futuro serán aquellos con... la capacidad de evitar el sentimentalismo y conservar estilos descriptivos y objetivos, el poder de observación y, sobre todo, la capacidad para comprender el significado de los eventos inmediatos en relación con tendencias sociales, económicas y políticas a mayor escala».[28]

Las pruebas éticas se han basado reiteradamente en la evitación del sentimentalismo como prueba de buena voluntad, junto con el asombro, la incredulidad, el miedo, el terror, el regocijo, etcétera, como prueba de una respuesta humana «natural» o lógica a acontecimientos que piden una reacción semejante. (Este sentimentalismo, claro está, era precisamente de lo que careció la descripción inicial de la explosión de la lanzadera espacial Challenger y en lo que abundó la narración radiofónica de un testigo ocular del desastre del Hindenberg.) Estrellas y personajes famosos como Sally Field, Mary Ann Hartley, Lily Tomlin y Kenny Rogers, que mostraron su apoyo a las víctimas de la hambruna etíope, lo hicieron con indudable compasión. Su estatus reconocido junto con su respuesta sincera dieron respaldo ético y legitimidad a un tipo específico de caridad: evitación de retórica o acción política; indiferencia ante los factores causales en favor de los efectos dramáticos de la hambruna; énfasis en la urgencia y la ayuda inmediata (aunque pasajera); apelación al testimonio individual de forma simbólica (dar dinero para la redistribución de la comida sin tocar las ins-

tituciones ni el poder); e hincapié en la unión, la causa común y el bienestar colectivo que ofrece una recompensa social al altruismo personal.

Otras limitaciones de la lógica documental incluyen una presunción en favor de hechos verificables; la documentación minuciosa de afirmaciones o interpretaciones; la selección de expertos acreditados institucionalmente y la identificación de cualquier interés personal que pueda ser relevante; la presentación equilibrada de puntos de vista opuestos (por lo general restringidos a los puntos de vista de instituciones dominantes o legitimadas); la confianza en actores sociales, lugares, situaciones y sucesos históricamente fiables en vez de propuestas o reconstrucciones ficticias (a menos que las ficciones se identifiquen y estén restringidas a algo que se pueda demostrar que tiene una base histórica); la evitación de la defensa directa de medidas específicas si puede dar la impresión de que subordinan un reportaje a una teoría totalizadora; y un respeto por aquellos otros códigos y rituales (como las limitaciones del realismo en la representación de estados expresivos y experiencias subjetivas) que la comunidad interpretativa de documentalistas afines considera adecuados.

Estas limitaciones se pueden ver, por ejemplo, en el documental de Marlon Riggs acerca de los estereotipos raciales, *Ethnic Notions*. El comentario en *voice-over* moderado y dignificado transmite pesar porque estos estereotipos se perpetúan y repulsa por la virulencia que llegan a alcanzar. La evidencia de los estereotipos deriva de artefactos auténticos como ceniceros con la forma de labios negroides y extractos de películas que ilustran las caricaturas de Sambo, Mammy y Coon. Los expertos se identifican según su afiliación institucional y hacen constar su oposición personal a la práctica de los estereotipos a pesar de explicar social e históricamente el inicio de los mismos. Nadie habla en defensa de los estereotipos negros pero las explicaciones de los expertos ofrecen una forma de equilibrio. Trasladan el nivel del problema de la maldad o la recriminación personales a una cuestión social de mayor envergadura. Y, como muchos otros documentales históricos hechos principalmente para la televisión pública, *Ethnic Notions* se ciñe a los principios básicos de la modalidad expositiva de la representación documental, en especial en lo que respecta al despliegue de una lógica documental por medio del montaje probatorio. (Por el contrario, el filme de Riggs *Tongues Untied* —sobre la experiencia homosexual negra— pasa por alto convenciones de modos complejos e inesperados.)

Observadores que observan

Estas limitaciones de la representación, que se basan en el realismo documental convirtiéndolo a su vez en algo diferente al realismo de ficción, también afectan a los propios documentalistas en importantes sentidos. Al igual que la convención narrativa, esas limitaciones establecen un campo de fuerza centrí-

peta que atrae a los practicantes hacia su interior y los mantiene en su lugar. Se trata a todas luces de un lugar aislado, separado por la lealtad a un código, una ética y un ritual que giran en torno a la práctica social de representación del mundo histórico.

Si toda actividad social implica procesos de comunicación e intercambio que se producen dentro de códigos, marcos o contextos determinados o modulados culturalmente, la idea de mantenerse apartado para representar e interpretar lo que ocurre en otro lugar no es una actividad radicalmente distinta ni peculiar. La asignación de esta tarea de mantenerse apartado a expertos de diversos tipos —historiadores, críticos, sociólogos, periodistas, documentalistas, etcétera— con las cuestiones concomitantes de jerarquía, autoridad, poder y legitimidad tiene mucha mayor prominencia en las sociedades oligárquicas que en las democráticas, en las que surgen instituciones o formaciones discursivas que son responsables de la comunicación, la representación social y la intepretación y tienen poder para llevarlas a cabo. (Instituciones como la prensa y las comunidades de historiadores o documentalistas tienen algo así *como un «estatus de observador» pero también adquieren un poder propio.)* Las condiciones sociales e históricas que derivan de una serie de élites interpretativas potencialmente rivales merecen un estudio aparte. Tener grupos de observadores e intérpretes es algo que está muy lejos de ser natural y obvio, aunque a veces lo parezca. Las cuestiones de interpretación, por tanto, nos ponen cara a cara con la política de representación.

La representación que implica argumentaciones (o interpretaciones) del mundo histórico nos introduce directamente en el ámbito de la ley: en esos patrones de regulación y control que dan coherencia a un sistema social. Las representaciones moralizan sobre esta ley: a favor o en contra, conservadoras o liberales, reaccionarias o radicales. Lo que dice Hayden White acerca del historiador también es aplicable al documentalista: «Cuanto más consciente de sí mismo desde un punto de vista histórico es el autor de cualquier tipo de historiografía, más lo será la cuestión del sistema social y la ley que lo sustenta, la autoridad de esta ley y su justificación, y la amenaza a la ley de ocupar *[sic]* su atención».[29] Sin cuestiones de ley, legitimidad y autoridad, no existiría la conciencia de sí mismo o sensación de distanciamiento que quiere representar el mundo histórico como una argumentación o interpretación retórica. Cabe destacar que la evaluación que hace White de Richerus de Reims también es aplicable a los documentalistas: «Podemos suponer legítimamente que su impulso de escribir una narrativa de este conflicto [un conflicto en el que estaba directamente implicado] estaba en cierto modo conectada con un deseo por su parte de representar (tanto en el sentido de escribir sobre algo como en el sentido de actuar como agente de algo) una autoridad cuya legitimidad se basara en establecer "hechos" que pertenecían a un orden específicamente histórico».[30] Los derechos de representación y autoridad se convierten en cuestiones de im-

portancia vital en este «lugar apartado» del que brota la tradición documental. Estas cuestiones también se le plantean al crítico o teórico. Yo también hago argumentaciones a favor o en contra. Yo también tengo un objetivo social, un ansia de abordar cuestiones y conceptos en el documental como participante histórico en un proceso de cambio. Si la reflexividad identifica el lugar apartado en el que se origina la erudición, no es para cerrar el círculo de la reflexividad formal sino para abrir el proceso de la reflexividad política ubicando este lugar apartado dentro del ámbito de la propia historia.

John Grierson fue el primero en poner esta cuestión en términos cívicos. Este realizador demostró su propia responsabilidad cívica ayudando a otros a orientarse con respecto a las cuestiones de actualidad. Puede ocurrir, como en el caso de *Smoke Menace*, que la argumentación presentada coincida con los intereses de un ente que actúa como patrocinador (en este caso la industria británica del gas, que quería que los hornos y chimeneas de carbón pasasen a funcionar con gas). Grierson consideró que se trataba de un matrimonio armonioso entre el interés público y el interés propio. Según este director el objetivo de películas como *Smoke Menace*, *Housing Problems* e *Industrial Britain* era demostrar la beneficencia del gobierno y la industria «de modo que la gente aceptase su ser industrial, para que no se revolviese contra su ser industrial»[31] o, en lo referente a la tarea de la unidad de filmación en la Empire Marketing Board, «su efecto [publicidad, educación y propaganda de la E.M.B.] en seis años (1928-1933) fue el de cambiar la connotación de la palabra «Imperio». Lo que antaño fuera dominio sobre gentes se estaba convirtiendo lentamente en un esfuerzo operativo en la labranza de la tierra, la recogida de cosechas y la organización de una economía mundial».[32] Al igual que Richerus de Reims, Grierson intenta establecer «hechos de un orden específicamente histórico, unos hechos que promueven los objetivos de la industria y el gobierno».

Política y representación van aquí claramente unidas. Críticas recientes del plan de actuación político de Grierson han llegado a poner en duda el sentido de misión ennoblecedora y cívica en que intentó amparar el documental británico. Peter Morris, en su ensayo minuciosamente documentado «Re-Thinking Grierson: The Ideology of John Grierson», ubica el pensamiento de Grierson directamente en el neoconservadurismo del cambio de siglo que restó énfasis al individualismo romántico y al capitalismo internacional (por deferencia hacia el Estado-nación), hizo hincapié en la necesidad de una coordinación y control centrales a través de una élite tecnocrática y dirigente (organizada por el Estado) y desconfió del razonamiento con las masas, que carecían de la capacidad para actuar de acuerdo con sus propios intereses.[33] Grierson tiene la visión de un movimiento cinematográfico documental semejante a esta élite dirigente, diseñado para ofrecer la orientación que las masas no pueden obtener por sí mismas. En vez del movimiento progresivo y socialmente concienciado que él imaginaba representar, la devoción hegeliana de Grierson por un estado que garantizase un

orden que el hombre medio no podría mantener y mucho menos crear en realidad apuntalaba un movimiento cinematográfico documental que quedaría mejor definido como «autoritario con tendencias totalitarias». En cualquier caso, la interpretación plantea simultáneamente cuestiones de poder y autoridad.

Esto representa una perspectiva diferente de la que considera que los cánones de objetividad y lo informativo son una extraña forma de alienación, privación de los derechos civiles o parálisis social. Georg Lukacs escribió en cierta ocasión: «La "falta de convicciones" de los periodistas, la prostitución de sus experiencias y creencias sólo es comprensible como apogeo de la cosificación capitalista».[34] Lukacs también argüía que cuando disminuye la posibilidad percibida de acción se produce una preferencia por la descripción en detrimento de la narración. Zola sólo describe la carrera de caballos de *Nana* como algo verosímil, mientras que Tolstoi narra la carrera de caballos de *Ana Karenina* como una parte integral de las vidas de sus personajes.[35]

El compromiso en estos niveles subjetivos e identificativos siempre ha sido el objetivo de la ficción realista, y lo que dice Georg Lukacs acerca de la diferencia entre Zola y Tolstoi también es válido para la diferencia entre un reportaje informativo y un documental:

> En Scott, Balzac o Tolstoi experimentamos acontecimientos que son inherentemente significativos debido a la implicación directa de los personajes en el desarrollo de la vida de éstos. Somos espectadores de acontecimientos en los que los personajes toman parte activa. Nosotros mismos experimentamos estos acontecimientos.
>
> En Flaubert y Zola los personajes son meros espectadores, más o menos interesados en los acontecimientos. Como consecuencia, los propios acontecimientos pasan a ser sólo un cuadro vivo para el lector, o, en el mejor de los casos, una serie de cuadros vivos. Somos meros observadores.[36]

La distinción de Lukacs, sin embargo, malinterpreta los modos en que la representación histórica funciona siempre dentro de un marco político en el que el poder y el conocimiento están inextricablemente unidos. Las descripciones, las narraciones empíricas, las modalidades de observación no son versiones parciales o inadecuadas de prácticas más totalizadoras, ni marxismos fallidos, sino perspectivas políticas alternativas que presentan argumentaciones y ofrecen interpretaciones aunque den la impresión de carecer de convicciones o aletargar el compromiso.

Los reportajes informativos nos incitan a mirar pero no a preocuparnos, a ver pero no a actuar, a saber pero no a cambiar. Las noticias no están ahí para guiarnos hacia la acción sino para perpetuarse como un artículo de comercio, algo que fetichizar y consumir. Aunque las noticias no han rehuido lo dramático ni han ignorado la narrativa y el mito, los emplean en un contexto en el que el proceso de encuadre, establecimiento de un plan de actuación, y promoción

de ciertos supuestos en detrimento de otros fomentan la postura de espectador-observador.[37] El enorme énfasis que hacen los noticiarios en la política electoral, por ejemplo, no hace sino subrayar esta cuestión: los candidatos y las campañas son en mayor medida objetos del espectáculo y la estructura dramática que centro de atención de un compromiso participativo. De hecho, sólo la mitad de los ciudadanos con derecho a voto en los Estados Unidos votan en las elecciones presidenciales. Sin embargo, todo el mundo aparece representado como un participante activo en dichas elecciones, función que al parecer se cumple viendo las noticias en vez de votando.

La descripción que hace Lukacs de Scott, Balzac y Tolstoi propone otra forma de compromiso más participativa. Pasamos de la observación como una forma de alienación y cosificación del consumo a una forma de implicación afectiva. La experiencia consiste en implicarse. La experiencia ofrece la base para el conocimiento y la ideología. La epistefilia deriva hacia la *gnostifilia*, un término que podemos utilizar para el conocimiento que no depende únicamente de la distancia, la objetividad y el análisis razonado sino también de la empatía, la identificación, el sentimiento, el tono y la sensibilidad.[38] Por regla general (la resonancia congruente entre lo local y lo global, lo específico y lo general en lo que respecta a las ideas generales de proceso histórico y subjetividad social), el compromiso afectivo del espectador con las satisfacciones y las tensiones sociales, los conflictos y los valores hacen que el espectador cambie su estatus de observador por el de participante. Hay algo en juego. A saber, nuestra propia subjetividad dentro del ruedo social. El avance más allá de la observación para llegar a la experiencia (junto con la comprensión y la interpretación, el descubrimiento y la revelación) abre un espacio para la disputa. Lukacs ubicó el inicio de este proceso en la parte de experiencia que tiene la narración, que ofrece satisfacción y reconocimiento, implicación y conciencia simultáneamente. Brecht defendió la razón unida a la pasión, Lukacs la revelación inserta en la estructura narrativa clásica. En cualquier caso, la lucha ideológica y el cambio político derivan de cambios de costumbres que el arte, y el arte del documental, pueden provocar.

La objetividad como código, ética y ritual, siempre una representación y una argumentación en el sentido que aquí se le da, está a una cierta distancia de «la verdad». Sus críticos, e incluso sus seguidores, pueden estar al tanto de sus limitaciones. No hay que creer en los rituales para practicarlos. Puede haber otros valores aparte de las garantías que prometen retóricamente o por implicación. Sin duda alguna, en los documentales de observación, por ejemplo, la objetividad como un modo de representación no intrusivo y no didáctico no garantiza ningún tipo de acceso certero y exento de valores a situaciones y eventos. Semejante enfoque objetivo evita el comentario pero sigue estando cargado de perspectiva, permitiendo que películas de Leacock, Pennebaker, Wiseman, Churchill y Broomfield y MacDougall, entre otros, establezcan pos-

turas morales, incorporen estrategias subjetivas, desplieguen recursos retóricos y transmitan un estilo o voz personal. Es posible que lo hagan por medios que les sigan diferenciando de las ficciones, pero también comparten con la ficción esas mismas cualidades que comprometen seriamente cualquier objetividad rigurosa, si no es que la imposibilitan. Esta imposibilidad también es evidente en la objetividad más estandarizada y forzosa del periodismo.

La objetividad se ha visto igual de acechada que el realismo y por muchas de las mismas razones. También constituye una forma de representar el mundo que niega sus propios procesos de construcción y su efecto formativo. Cualquier estándar de objetividad lleva incluidos supuestos políticos. En el periodismo televisivo, estos supuestos pueden incluir la creencia en la legitimidad del capitalismo, el Estado, la familia nuclear y el experto, en el recelo con respecto a disidentes y manifestantes y desde luego con respecto al uso de la violencia a menos que la autorice el Estado. (En este caso puede ser legítimo hasta el terrorismo: véanse los reportajes de las políticas de la OLP, Irán y Libia frente a la cobertura del ataque aéreo sobre la casa de Gaddafi en Trípoli.) En el documental, estos supuestos también pueden incluir la creencia en la naturaleza evidente de las cosas, la persuasión retórica como parte necesaria y apropiada de la representación y la capacidad del texto documental para afectar a su público a través de su afirmación implícita o explícita de «Esto es así, ¿verdad?».

Finalmente, la objetividad puede funcionar, en particular para aquellos que trabajan dentro de aparatos institucionales que promueven su práctica (como las cadenas de televisión y los principales periódicos), como un «ritual estratégico». En vez de un indicio de alienación o un orden social anómico *per se*, la objetividad tiene un valor funcional para el individuo: le defiende de los errores y la crítica. Como observa Schudson, «a este respecto, la objetividad es una serie de convenciones concretas que persisten porque reducen el grado de responsabilidad de los propios periodistas por las palabras que escriben».[39] En el caso del documentalista, sin embargo, es precisamente la oportunidad de ser responsable, de responder al mundo a través de la representación argumentativa, lo que motiva y mantiene un posición que requiere, simultáneamente, compromiso y distancia. La objetividad funciona más como una retórica que como un ritual, aunque también en este contexto puede ayudar a formar una identidad colectiva entre aquellos que comparten una visión del lugar que debe ocupar la objetividad en un texto (como los directores de la modalidad de observación).

Lo elusivo de la objetividad

La objetividad tiene al menos tres acepciones que revisten importancia en el estudio de la representación documental: 1. Una visión objetiva del mundo es diferente de la percepción y sensibilidad de los personajes o actores sociales. La

visión objetiva es la visión de una tercera persona, no de una primera persona. Se corresponde con algo así como una perspectiva normal o lógica pero también omnisciente. 2. Una visión objetiva está libre de prejuicios personales, intereses propios o representaciones egoístas. Tanto si es en primera como en tercera persona, es desinteresada. 3. Una visión objetiva deja libertad a los miembros del público para hacer su propia evaluación de la validez de una argumentación y adoptar su propia postura con respecto a la misma. Objetividad significa dejar decidir al espectador según una presentación justa de los hechos.

La primera definición, la formalista, es útil para diferenciar a quién pertenece la visión que representa una cámara. La cámara se puede representar a sí misma como una tecnología, un registro fotomecánico y científico de lo que ocurre frente a ella, pero también puede representar, de un modo más antropomórfico, la visión de un personaje (a través de planos subjetivos), o del espectador (cuando compartimos el punto de vista de los personajes) o del agente autoral (cuando demuestra rasgos de omnisciencia o anticipación, por ejemplo a través de la selección de detalles o tomas desde ángulos picados). Esta definición, sin embargo, deja mucho terreno en sombra precisamente donde podríamos creer que el término objetividad arrojaría luz: muchos efectos expresivos y subjetivos se pueden conseguir sin unirlos a personajes, espectadores o al agente autoral como tal. La diferencia sistemática entre un plano «objetivo» que muestra un personaje en el encuadre y un plano objetivo que muestra eso mismo, no desde el punto de vista del personaje, sino a través de un estado de ánimo o estilo que se corresponde con el de la sensibilidad del personaje también resulta vaga. Esta definición tampoco establece una clara diferencia entre el punto de vista del realizador o el agente narrativo/expositivo (el propio mecanismo de enunciación) y las visiones que no están basadas en personajes en general. Podemos decir que la visión no «pertenece» a un personaje y no transmite su sensibilidad particular, pero dicha visión puede ser más o menos indicativa de la perspectiva del agente autoral. Puede ir desde lo sumamente natural a lo sumamente expresivo. Nuestra capacidad para asignar el plano de la cámara a un personaje con objeto de determinar si es subjetiva u objetiva resulta de nula utilidad en relación con cuestiones de objetividad menos formales pero más pertinentes desde el punto de vista social.

La segunda definición —la ausencia de prejuicios observados— presupone algún marco general que puede subsumir prejuicios personales e intereses propios. Ese marco lo constituye, para los directores, la comunidad interpretativa de realizadores que comparten un estilo, convenciones y una perspectiva, y para periodistas y reporteros, junto con antropólogos, sociólogos, etnógrafos y otros miembros de la comunidad científica, esas estructuras institucionales que regulan y controlan la forma de las noticias y la interpretación (cadenas de televisión, editores, universidades y sociedades profesionales).

Lo que encubre la objetividad en este caso es el punto de vista específico

de la propia autoridad institucional. No sólo hay una preocupación inevitable por la legitimación y la perpetuación, sino que también prevalecen otras formas más históricas y específicas de temas concretos, a menudo en la forma más poderosa incluso de predisposiciones y asunciones no reconocidas en vez de intereses establecidos. La disposición para la cirugía masiva y los regímenes intensos de terapia médica en la medicina norteamericana en comparación con la preferencia británica y europea por que el cuerpo sane por sí solo sería un ejemplo; el rechazo del terrorismo en el periodismo norteamericano como una práctica irracional y odiosa sin orígenes justificables en comparación con la disposición a representarlo como el último recurso de los desposeídos y oprimidos, en los reportajes sobre Oriente Medio, sería otro ejemplo.

El tercer significado —una apertura no propagandística que permite al espectador decidir por sí mismo— puede reconocer que el discurso, aunque sea objetivo, busca persuadir y convencer. Lo hace, sin embargo, sin recurrir a argumentaciones claramente sesgadas ni intentar dirigir al espectador hacia una posición de apoyo a una de las muchas posiciones alternativas. La objetividad se mantiene a cierta distancia, por encima de la refriega. El punto de vista o argumentación que se expone puede favorecer claramente una posición en detrimento de otras, pero la opción de conformidad no se establece de antemano. En el extremo más alejado del texto objetivo, por tanto, está la forma de exhortación conocida como propaganda.

Esta concepción también es imperfecta. El libre albedrío del espectador sólo lo es en parte. Sigue funcionando la retórica, incluso en el ámbito del discurso más intensamente científico. La propaganda no está tan alejada como podríamos pensar; la ideología está siempre en el ambiente y el «sujeto libre» es en sí un concepto de solvencia discutible. Como señala Paul Feyerabend en su estudio de la defensa de Galileo de un universo según la idea de Copérnico, el objetivo no era pasar del mito a la ciencia, ni de lo fantástico y erróneo a lo racional y lo cierto. Si acaso, parecía lo contrario: había que derrocar un sistema científico probado y viable en favor de un sistema con coherencia, simplicidad, elegancia y poder explicativo pero también con explicaciones que no se habían probado y con ciertos matices absurdos. Cualquier conversión habría de provocarse «por *medios irracionales* como la propaganda, la emoción, las hipótesis *ad hoc* y las apelaciones a prejuicios de todo tipo» (las cursivas son de Feyerabend).[40] Y Thomas Kuhn añade, en su propio estudio de la ciencia como una comunidad que, como cualquier otra, se perpetúa a sí misma: «En mi opinión, no entendemos el éxito de la ciencia sin entender la enorme fuerza de imperativos inducidos retóricamente y compartidos profesionalmente como éstos. Más institucionalizados y articulados... estas máximas y valores pueden explicar los resultados de opciones que ni la lógica ni la experiencia podrían haber dictado por sí solas».[41]

Finalmente nos viene a la memoria la persuasiva descripción de Roland Barthes de la denotación, y el reino de objetividad que la apoya, como «la últi-

ma connotación».[42] Tiene un poder y un efecto que son reales aunque sus reivindicaciones de ocupar un estatus privilegiado no lo sean. La objetividad —como el documental que no se ubica en relación con el mundo histórico y presenta una argumentación que parece caída del cielo, desde algún lugar apartado del proceso histórico de construcción y comunicación social del que inevitablemente forma parte— tiene el aspecto de una paradoja existencial. Parece certificar que las descripciones, interpretaciones, explicaciones y argumentaciones siguen por encima de la refriega. La objetividad se distingue del sistema de comunicación e intercambio del que forma parte. No adopta las coloraciones subjetivas, expresivas e ideológicas que aparecen en la red discursiva de relaciones sociales de la que forma parte.

La impresión de desinterés es una poderosa garantía y una táctica atractiva. Lo que no nos puede decir la objetividad es al servicio de qué propósito está, ya que esto socavaría su propia efectividad (a menos que dicho propósito adopte la mortaja de la objetividad en sí como propósito final: buscar la verdad, ir en pos del conocimiento, realizar un servicio por el bien común). Y sin embargo debemos saber que por encima de toda esta compleja y sumamente persuasiva forma de discurso se encuentra el propósito al que está subordinada. Cuando la tierra firme que parece formar su base se resquebraja, cuando lo verificable desde un punto de vista empírico no responde a las preguntas más fundamentales de supuestos y objetivos, volvemos una vez más al terreno más inestable, pero también más reconfortante, en el que prevalecen las subjetividades humanas y el propósito lo es todo.

TERCERA PARTE
LA REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL Y EL MUNDO HISTÓRICO

7. Pornografía, etnografía y los discursos del poder

*Christian Hansen, Catherine Needham y Bill Nichols**

Cuando una diferencia se convierte en alteridad

Los capítulos precedentes han intentado bosquejar las similitudes y diferencias entre el documental y la ficción. Han hecho hincapié en los modos en que el documental representa una relación característica con el mundo histórico. Han intentado evitar afirmaciones ontológicas que pudieran favorecer esta relación en función de su valor de autenticidad. Sin embargo el documental se basa en gran medida en su estatus probatorio, sus capacidades de representación y sus estrategias argumentativas. Si la verdad aparece como un ideal o mito cultural dentro de un sistema ideológico más amplio que lo une a cuestiones de poder y control, también guarda una proximidad considerable con el documental. El uso científico del cine pone esta relación en un primer plano y quizás en ningún sitio es tan patente como en el cine etnográfico, en el que los criterios de investigación científica topan con las dimensiones narrativa, poética, expresiva y subjetiva del documental.[1] Esencialmente, esta alianza entre ciencia y documental, en especial el cine etnográfico, dentro de los discursos de sobriedad indica que se superarán las representaciones sumamente problemáticas del

* En el apartado de «Agradecimientos» se puede ver una descripción de la evolución de este capítulo.

Otro en la ficción. Los paralelismos entre etnografía y pornografía que aquí se describen indican lo contrario.

Las cuestiones de verdad y ciencia pueden parecer muy distantes del submundo de la pornografía, pero estas películas dependen en gran medida de sus afirmaciones de que nos ofrecen representaciones «auténticas» del acto sexual. Lo que resulta más destacable es el extenso paralelismo entre la etnografía, que en principio podemos dar por sentado que ha ofrecido una mejor representación de otras gentes y sus culturas que las películas de ficción narrativa, y la pornografía, que rara vez ha hecho otra cosa que presentar a las mujeres como objetos del deseo masculino. Una vía a través de la que podemos empezar a evaluar las proximidades y paralelismos entre pornografía y etnografía en lo que se refiere a la representación documental consiste en examinar la figura del Otro.

La figura del Otro está engendrada por patrones de jerarquía. Entra en juego una economía que controla la circulación de esta figura de alteridad. Implica distancia como control y diferencia como jerarquía (*economía*: del griego *oikonomos*, administrador de la casa).[2] Esta particular «economía casera» garantiza superioridad y autonomía pero lo hace, paradójicamente, en relación con una dependencia fundamental (del Otro) de la que no hay escape. El Otro se convierte en condición previa para las garantías imaginarias de independencia sublime. Los que están a cada lado de la línea divisoria deben disfrutar o soportar una unidad que elimina una multitud de diferencias en nombre de la eterna constancia. Como observó Sartre en su trabajo seminal *Antisemita y judío*, la construcción del Otro reafirma una sensación de solidez e impenetrabilidad en lugar de las contingencias de las aproximaciones indefinidas y la diferencia:

> Hemos demostrado que el antisemitismo es un esfuerzo apasionado por lograr una unión nacional *contra* la división de la sociedad en clases. Es un intento de suprimir la fragmentación de la comunidad en grupos hostiles entre ellos llevando las pasiones comunes hasta una temperatura tal que provoque la disolución de las barreras. Aun así sigue habiendo divisiones, ya que sus causas económicas y sociales permanecen inalteradas; se hace una tentativa de amalgamarlas todas en una sola. Distinciones entre ricos y pobres, entre clases obrera y dirigente, entre poderes legales y poderes ocultos, entre habitantes del campo y habitantes de la ciudad, etcétera, etcétera, quedan resumidas en la distinción entre judío y no judío [o uno mismo/otro —BN—]. Esto significa que el antisemitismo es una representación burguesa mítica de la lucha de clases, y que no podría existir en una sociedad sin clases.[3]

Tanto la etnografía como la pornografía se beneficiaron del viraje contra la insularidad victoriana y la mojigatería pública que había acentuado los requisitos disciplinarios de la buena crianza:* ser uno de nosotros requería una sepa-

* El autor hace hincapié en que la expresión *good breeding* tiene, en inglés, tanto el sentido de «buena crianza» como de «reproducción adecuada». *(N. de los t.)*

ración demostrable de ellos. La etiqueta, los atuendos y el porte se unieron a formas específicas de conocimiento social e ideal cultural para diferenciar la alteridad en un nivel cotidiano y persistente. Pero las distinciones victorianas empezaron a venirse abajo con el cambio de siglo. El modernismo y su corriente de *épater la bourgeoisie* (como manifiestan el surrealismo, el dadaísmo e incluso la erotización constructivista soviética de la industria y la máquina); el movimiento sufragista; los cambios de moda, música y convivencia pública durante los años veinte; la antropología y el auge de la observación participativa sobre el terreno a principios de los años veinte y las grandes expediciones africanas que empezaron con la misión Dakar-Yibuti de 1931-1932; el crecimiento de centros urbanos con su cosmopolitismo y su anonimato; y la importancia cada vez mayor de ese gran «término medio» socioeconómico conocido como clase media con su indiferencia por la tradición y su apertura a la transformación: éstos y otros factores provocaron una recomposición de las líneas de fractura y las alianzas dentro del imaginario social. Los nativos no eran sólo obstáculos y amenazas que contener sino sociedades que comprender. La expresividad sexual no era sólo un secreto de alcoba y una mancha potencial en el carácter de uno sino una ruta hacia el descubrimiento de uno mismo. Tanto el tono sereno de los textos de antropología, que asumía que otras culturas necesitaban un estudio a fondo tanto o más que la dominación militar, y la popularización de medio siglo de un reconocimiento cada vez más abierto de la sexualidad, que iba desde Freud hasta la «filosofía *Playboy*» de Hugh Hefner, atestiguaban la notable asimilación del Otro (otras culturas, las mujeres y la sexualidad) al estudio institucional.

Y sin embargo esto sólo es la mitad de la historia. El hecho de que antaño hubiera una tendencia opuesta a esta asimilación y liberalización indica que las prácticas del relativismo cultural y la experimentación sexual conservan la economía de la alteridad (y de la desublimación, utilizando los términos de Marcuse) que en un principio parecieran destruir. *Historia de la sexualidad* de Michel Foucault invierte el lenguaje lógico para argumentar que hemos sido testigos de la aparición de una economía discursiva diseñada para regular la sexualidad. En vez de una liberación de las prohibiciones patriarcales tenemos la subyugación de la sexualidad a discursos terapéuticos. La ventaja de este estudio «abierto» reside en el complejo entramado de la relación entre el placer y el poder derivado. Según describe Foucault los lenguajes de la sexualidad —desde la revisión médica hasta las normas paternales de comportamiento—, todos ellos giran en torno al placer y el poder:

> El placer que se sigue de ejercer un poder que cuestiona, orienta, mira, espía, busca, palpa, saca a la luz; y por otra parte, el placer que brota al tener que escapar de dicho poder, librarse de él, engañarlo o travestirlo. El poder que se deja invadir por el placer que persigue; y al contrario, el poder que se reafirma en el pla-

> cer de alardear, escandalizar o resistir... Estas atracciones, estas evasiones, estas instigaciones han trazado en torno a cuerpos y sexos, no límites que no se deban cruzar, sino *perpetuas espirales de poder y placer* [las cursivas son suyas].[4]

Aunque etnografías y pornografías más radicales puedan proponer economías alternativas a la regulación de la alteridad, este capítulo da por sentado que las clásicas no lo hacen. (Estas alternativas se estudian más adelante.) El placer y el poder se entrelazan en torno a la satisfacción y el conocimiento. Las tecnologías del conocimiento se ponen en funcionamiento, produciendo conocimiento carnal por un lado y conocimiento cultural por otro. Estas tecnologías —discursos, disciplinas, instituciones, prácticas sociales— definen, regulan y distribuyen volúmenes de conocimiento; son la base material donde se encuentran la epistemología y la ideología. (El valor de palabras como «tecnología» reside en que proponen un *vehículo* o *motor* para la ideología, un proceso o mecanismo material a través del que toma forma la ideología.) Y al igual que otras formas de ideología, estas tecnologías suelen presentarse a sí mismas como autoritarias y evidentes, como «meras» herramientas para la producción de un conocimiento que las trasciende. A menudo el conocimiento carnal, la esencia del deseo, puede parecer en primera instancia tan libre de limitaciones ideológicas como la objetividad de la ciencia. La pasión y la subjetividad puras, la verdad y la objetividad puras, estos modos de estar en relación con el mundo parecen ir más allá de los límites de la mera urbanidad o convención. Nos transportan a otro ámbito, nos llevan hacia la luz, nos liberan de suposiciones hastiadas y cómodas costumbres. Y sin embargo, a pesar de este transporte y liberación, el Otro sigue ahí.

Estas economías de la alteridad no superan la propia dinámica de alteridad que necesitan y defienden, a menudo en forma de paradoja y ambivalencia. La etnografía y la pornografía se basan en gran medida en estas cualidades de la ficción (en nada) semejante a cualquier otra que ofrece el documental: en la etnografía, esto implica la representación indicativa de patrones de cultura; en la pornografía, la prueba indicativa de actividad sexual. (Aunque una historia las embellezca, los actos sexuales de los intérpretes están basados en la autenticidad; se rechazan las formas de *trucaje* utilizadas para simular peligro físico o acción arriesgada en la mayoría de las ficciones, del mismo modo que se rechaza la profilaxis que salvaguardaría el bienestar de la «estrella».)

Tanto la etnografía como la pornografía hacen uso de la narrativa pero sólo amenazan con atajarla o desplazarla. La ventana referencial hacia el mundo histórico de las prácticas culturales y los cuerpos físicos, el enfoque clínico de la mirada probatoria, la tendencia a recrearse en momentos de elaboración descriptiva que mantienen a raya el ritmo temporal de suspense y resolución: estos elementos subrayan las diferencias con respecto a la ficción narrativa clásica. En vez de dar a entender que estos discursos de lo carnal y lo cultural trascien-

den la dinámica de uno mismo y del otro que funciona en la narrativa, las diferencias establecen los términos y las condiciones de la variación sobre un tema, no de su abolición.

La historia de la alteridad

Cuatro perspectivas diferentes de la representación del Otro en la ficción comienzan con la obviedad de que la ficción es una fabricación. Con esta premisa entramos en el ámbito en que el Otro, como la propia narrativa de ficción, tiene una relación metafórica con la cultura de la que surge. (Como todo lo demás, la alteridad también está fabricada.)

Una relación metafórica implica el estereotipo cultural. La figura del Otro representa aquello que no puede reconocerse o admitirse dentro de la cultura que lo engendra (precisamente del modo que describe Sartre). El Otro encarna el mal o el caos, la codicia o la indolencia excesivas, el horror y la monstruosidad, lo nefario y lo destructivo. El oriental inescrutable e intrigante, el negro hipersexual y atlético, el blanco arrogante pero distante, el latino traicionero y mentiroso, el indio salvaje y bárbaro, estos estereotipos del Otro ofrecen un fichero de delincuentes de lo prohibido: el conocimiento en una búsqueda despiadada del interés propio, la sexualidad sin límites, el hambre de poder sin compasión, las dependencias sin lealtad, el cálculo y la previsión sin moral. Uno podría suponer, como hizo Sartre, que formas de conducta tan temidas, como las que el antisemita atribuye al judío, son desplazamientos de la lucha de clases y proyecciones de ansiedad que surgen de un cultura de relaciones mercantiles. Éstos y otros estereotipos (como la *femme fatale*, la virgen, la *madonna*, la esposa) no son exclusivos de la ficción, sino que aparecen totalmente encarnados en muchas historias, ocupando el mismo orden de realidad ficticia que otros personajes y formando parte de complejas formas de compromiso emocional para el espectador.

En segundo lugar, el Otro cultural puede entenderse en relación con los mecanismo de la narrativa *per se*. El Otro, como una proyección y construcción, funciona como una amenaza u obstáculo para el héroe en pos de un objetivo. A este respecto, el cine clásico de Hollywood ofrece un catálogo revelador de los modos en que la alteridad puede entenderse como síntomas de nuestro propia intranquilidad, rechazo y ansiedad. El estatus del Otro como proyección o fabricación, sin embargo, supone que la ficción clásica tiene una enorme dificultad para representar otras culturas fuera de su función dentro de un sistema de oposición e identidad. Y cuando el Otro se convierte en protagonista, se sacrifica algo más que la alteridad. Lo que sigue sin ser representable es la diferencia del Otro. El Otro (mujer, nativo, minoría) rara vez funciona como participante y creador de un sistema de significados, incluyendo una estructura narrativa de

su propia creación. La jerarquía y el control siguen estando del lado de la cultura dominante que fabricara la imagen del Otro en un primer momento. Monstruos, alienígenas, indios y asesinos: la amplia gama de Otros, en el mejor de los casos, transmite un cierto reconocimiento de un nexo común entre el protagonista y ellos mismos, pero casi nunca lleva adelante esta proceso hasta el punto en que queda claro que el monstruo es total y absolutamente una criatura del sistema que lo representa. (Este monstruo de nuestra propia creación puede ser el punto focal de películas como *Psicosis, Taxi Driver* [Taxi Driver, 1976], *El padrino* [The Godfather, 1972] o *Uno de los nuestros* [Good Fellas, 1990] y esto puede poner de relieve cómo opera la economía de la alteridad, pero hace muy poco por aclarar un espacio en que los Otros puedan representarse a sí mismos.)

Esto significa que las películas de ficción popular pueden apoyar lecturas que hacen más evidente que el Otro es una proyección y una fabricación. Este tipo de lecturas, sin embargo, no recompensan nuestro deseo de conocer a los otros en su complejidad y diferencia. Incluso cuando el Otro no funciona como malvado sino como donante —como auxiliar o ayudante del héroe, una función que permite una exposición más matizada de la diferencia— la necesidad de clausura narrativa impide adoptar el lugar del otro durante más tiempo. El Otro sigue apareciendo como amenaza o guía, ayudante o delator, tentación exótica o anfitrión misterioso, contraste humorístico o experto técnico, como objeto de la búsqueda del héroe u obstáculo para la misma, y no como punto de enfoque autónomo de inversión identificativa. Desde *Pequeño Gran Hombre* (Little Big Man, 1970) hasta *La misión* (The Mission, 1986) y desde *El nacimiento de una nación* (Birth of a Nation, 1918) hasta *Tres amigos* (The Three Amigos, 1986) o *El chico de oro* (The Golden Child, 1986), el Otro como malvado o donante se convierte en otra de las figuras que giran en torno a la posición central del héroe. (Aunque *El chico de oro* está protagonizada por un actor de color, Eddie Murphy, la película no hace que éste establezca una alianza simbólica o cultural con esa Otra cultura en la que localiza al preciado niño; se mantiene como una encarnación del héroe (blanco) clásico de la narrativa occidental. *Bailando con lobos* (Dances with Wolves, 1990) corre mucha mejor suerte: Kevin Costner establece una alianza tal con los sioux que acaba más como sioux que como blanco.)

Para adentrarnos en el ámbito experimental del Otro cultural hace falta salir del ámbito experimental del héroe blanco occidental. Con mayor frecuencia, sin embargo, los motivos y las acciones, los rasgos e impulsos del Otro son atraídos hacia el campo centrípeto del héroe como principio organizativo. El impulso narrativo se elabora en torno al protagonista, retrocediendo en una espiral hacia donde empezó (restaurando el equilibrio, eliminando la deficiencia). Todo lo que ocurre por el camino requiere una motivación funcional para ayudar a la narrativa a lograr este acto de conservación. La presencia de donantes y

malvados debe estar «motivada» en relación con el dilema o la búsqueda del protagonista. Y si el protagonista es «uno de nosotros» (blanco, occidental, hombre, de clase media o alta, etcétera), el lugar del Otro siempre quedará definido en una relación de diferencia con respecto al héroe en vez de en relación con los términos y condiciones de su propio contexto cultural. Incluso en películas comprensivas con el punto de vista del otro como *Adivina quién viene esta noche* (Guess Who's Coming to Dinner, 1967), *The White Dawn* (1976), *El valle del fugitivo* (Tell Them Willie Boy Is Here, 1969), *Pequeño Gran Hombre, Flecha rota* (Broken Arrow, 1956), *Bailando con lobos, Grita libertad* (Cry Freedom, 1987), *Una árida estación blanca* (A Dry White Season, 1989) o *Un mundo aparte* (A World Apart, 1988) establecen su centro dramático en el punto en que los valores de una cultura ajena o alternativa ejercen transformaciones sobre «uno de nosotros» y no «uno de ellos».

De vez en cuando los directores de Hollywood intentan hacer lo contrario y se «internan» en los ritmos y valores de otra cultura de un modo más holístico de lo que podría suponer el «color local» o el pasaje descriptivo. El resultado rara vez es satisfactorio. Al describir su «problema» a la hora de hacer una película acerca de los faraones del antiguo Egipto, *Tierra de faraones* (Land of the Pharaohs, 1955), Howard Hawks confesó: «No sabía cómo habla un faraón. Y Faulkner no lo sabía. Ninguno de nosotros lo sabía... Fue tremendamente difícil darles profundidad [a las escenas] porque no sabíamos cómo pensaban estos egipcios ni qué decían... En cierto modo se pierde todo sentido de los valores morales. No sabes quién es alguien y si no tienes un interés afianzado, ni estás a favor de alguien, entonces no tienes película».[5] Las excepciones a este dilema que tan eficazmente expone Hawks son tan escasas como las excepciones al tratamiento del desnudo en la pintura al óleo occidental que describe John Berger en su *Ways of Seeing*.[6] Rara vez se representa al Otro de forma que aparezca algo de su singularidad y diferencia en vez de lo estereotipado y proyectado. (Algunas excepciones pueden ser *Brother from Another Planet, Born in Flames, Chan Is Missing, The Kitchen Toto, Stand and Deliver, Mi hermosa lavandería* [My Beautiful Laundrette, 1985], *Killer of Sheep* y *Nunca te acuestes enfadado* [To Sleep with Anger, 1989], pero la mayoría de estas películas están en los márgenes de la corriente principal del cine comercial, a pesar de que su construcción narrativa sea bastante convencional.)

Una vez que empezamos con un protagonista que en gran medida «nos» representa, el lugar del Otro estará subordinado a esta figura. Las acciones y cualidades del Otro como malvado y donante servirán para dar más detalles acerca del personaje del héroe. La muerte de cualquiera representado como Otro, por ejemplo, no tiene en ningún caso una importancia inherente. Su importancia deriva de lo que permite revelar a la narrativa acerca del protagonista. La vida del Otro, y su muerte, ya no pertenecen al mundo histórico de su propia cultura; son reclutadas para el mundo imaginario de la ficción. En *El don del coraje*

(The Great Santini, 1982), por ejemplo, el asesinato de Tooma, el amigo negro del hijo de Santini, es crucial para el proceso de maduración del hijo pero su impacto sobre la madre de Tooma, una mujer que depende totalmente de éste, no se estudia en profundidad sino que apenas se bosqueja.

En tercer lugar, el propio concepto de la narrativa ha de ponerse en tela de juicio. Quizá no es sólo un problema de un donante o malvado subordinado al destino del protagonista y al objetivo de la narrativa, sino que esta trayectoria es en sí misma una manifestación de una teleología propia. La crítica postestructural del pensamiento humanista occidental —incluyendo sus antítesis tradicionales de Marx, Freud y Nietzsche— relega todos estos discursos a la categoría de narrativa dominante: narraciones que subsumen todo lo que contemplan en una línea narrativa controladora, dejando un espacio escaso o nulo para la anomalía, la diferencia, la alteridad. Aunque su relación incurre en la misma generalización excesiva y rechazo de las diferencias particulares que se observan en las teorías de la ideología y las críticas del «aparato cinematográfico» de los años setenta, Craig Owens expone su causa contra el proyecto narrativo de explicación global, proyección teleológica y clausura narrativa de un modo convincente:

> Porque ¿qué hizo de los *grands récits* de la modernidad narrativas dominantes si no fue el hecho de que todas eran narrativas de dominio, del hombre buscando su *telos* en la conquista de la naturaleza? ¿Qué otras funciones desempeñaron estas narrativas aparte de la de legitimar la misión que se impuso el hombre occidental de transformar todo el planeta a su propia imagen? ¿Y qué forma tomó esta misión sino la del hombre colocando su sello en todo lo que existe, es decir, la transformación del mundo en una representación, con el hombre como tema? A este respecto, sin embargo, la frase *narrativa dominante* parece tautológica, ya que toda narrativa... puede ser una narrativa de dominio.[7]

En cuarto y último lugar, en un nivel más estrictamente cinematográfico, se puede decir que la representación (errónea) del Otro se produce en relación con la mirada de la cámara.[8] No sólo se presenta a las mujeres en roles estereotipados que niegan la diferencia y la complejidad, que aparecen como proyecciones de la ansiedad masculina más que como representaciones de la experiencia femenina, sino que ocupan una posición característica dentro de la dinámica de la mirada de la cámara. Las mujeres, como explicó Laura Mulvey, están ahí para que se les mire; son objetos de deseo y espectáculo.[9] Los personajes masculinos están ahí para ser seguidos como agentes activos del desarrollo narrativo; son objetos de identificación. Además, las diferentes visiones de las figuras masculina y femenina se transfieren a la ficción: la cámara representa a los personajes masculinos mirando a los femeninos mientras que los personajes femeninos son objetos de dichas visiones en vez de sus instigadores. Mulvey sigue adelante afirmando que los espectadores masculinos se identifican con los personajes masculinos y experimentan deseo sexual por los personajes femeninos. (Mul-

vey da por sentado que los espectadores compartirán la subjetividad de los personajes masculinos y las espectadoras la de los personajes femeninos.) También señala que el cine narrativo clásico niega a la mujer el placer de la identificación (identificarse con los personajes masculinos es inadecuado y hacerlo con los personajes femeninos es masoquista) o el deseo (los héroes masculinos son más los sujetos que los objetos del deseo; y el deseo en el caso de las heroínas femeninas simplemente no se tiene en cuenta).

Aunque sus asignaciones de identificación y deseo para el espectador no tienen por qué estar tan plenamente determinadas por la anatomía, la principal afirmación de que la mirada de la cámara está sujeta a una política sexual (así como a políticas racial y de clase) sigue siendo convincente.[10] (En esta lectura revisada hay un acuerdo fundamental en el que prevalece una alianza entre cámara, sonido y subjetividad blanca, masculina y dominante que relega a las otras subjetividades a una alteridad subordinada en vez de percibirlas en función de una diferencia relativista.) El grado de complicidad que encuentra Mulvey entre la estructura formal en la narrativa clásica y la representación de las mujeres como principial Otro del deseo masculino se pone de manifiesto en su arenga final a la destrucción de «la satisfacción, el placer y el privilegio» de este cine con objeto de preparar el camino para otro cine feminista.

Formas diferentes, problemas similares

Si el cine narrativo tiene un historial problemático en lo que respecta a su representación del Otro que también ha ayudado a fabricar, podríamos pensar que el cine documental habría corrido mejor suerte. El ámbito del Otro tal y como está constituido en el imaginario social puede convertirse en sujeto de un documental, desplazando al protagonista que es «uno de nosotros» y ofreciendo en cambio una representación del mundo histórico que se centra en términos y condiciones que prevalecen en otra parte. La película etnográfica entra de lleno en esta categoría. Ha ampliado nuestra idea de qué aspecto puede tener y cómo puede sonar otra cultura: qué cualidades residen en el espacio y el movimiento, la ropa y el porte, el habla y la expresión, las prácticas sociales y rituales.

La idea de noticias potencialmente informativas que vengan de lejos parece muy remota del ámbito de la representación pornográfica. Pero también se centra en torno a una parte de nuestro mundo histórico en la que los términos y condiciones del compromiso derivan de los que prevalecen en la vida cotidiana. La película pornográfica amplía nuestra idea de qué aspecto puede tener y cómo puede sonar la sexualidad desenfrenada de un modo muy similar a la representación que hace la etnografía de otras culturas. En lo que respecta a la pornografía heterosexual, a todas luces el Otro liberado no representa a la mujer, que permanece tan Otro como podamos imaginar, sino a la propia sexualidad. (En

este sentido, hay un irónico paralelismo entre la pornografía y el concepto de Foucault de sexualidad en *La historia de la sexualidad.* Ambas presentan «tecnologías» de sexualidad con un respeto mínimo por las sensibilidades y subjetividades de las mujeres.)

La etnografía y la pornografía corresponden a los discursos, las tecnologías y la ideología que rodean la mente y el cuerpo, respectivamente. ¿Cómo pueden los discursos dominantes del masculinismo y el tardocapitalismo establecer un contexto o sistema de limitaciones que ayude a estructurar estos dos ámbitos? Y, en concreto, ¿cómo es que la imaginación pornográfica y el imperativo etnográfico comparten una serie de íntimos paralelismos estructurales? ¿De qué maneras aborda la imaginación liberal al Otro? ¿Cuáles son los términos de tratamiento? ¿Qué límites y distinciones se erigen entre el cuerpo del patriarcado occidental y la presencia física del Otro, entre la mente del patriarcado occidental y las prácticas culturales del Otro?

Todas las películas que aquí se tratan pertenecen al cine comercial. Las obras más innovadoras o experimentales y las prácticas alternativas (como la red de intercambio de vídeos pornográficos caseros, la pornografía gay y lesbiana, la etnografía reflexiva e interactiva) requieren una investigación propia. Entre las películas pornográficas típicas se incluyen *Garganta profunda* (Deep Throat, 1972), *Tras la puerta verde* (Behind the Green Door, 1973), *Tras la puerta verde-2* (Behind the Green Door-II, 1986), *Las tardes privadas de Pamela Man/Sensuales tardes de Pamela Man* (The Private Afternoons of Pamela Man, 1974), *Sexo prohibido* (Taboo American Style, part 1: The Ruthless Beginning, 1985), *Tomate familiar* (Taboo American Style, part 2: The Story Continues, 1985), *Nina se carga a la familia* (Taboo American Style, part 3: Nina Becomes an Actress, 1985), *Lujuria carnal* (Taboo American Style, part 4: The Exciting Conclusion, 1985) y *El diablo en la señorita Jones* (The Devil in Miss Jones, 1972). Entre las películas etnográficas típicas se cuentan *Dead Birds, The Hunters, The Lion Hunters, Microcultural Incidents in Ten Zoos, The Nuer,* la serie «Character Formation in Different Cultures», *Four Families, Les maîtres fous,* la serie «The Netsilik Eskimo», la serie «Yanomamö» y *Margaret Mead's New Guinea Journal.* Las diferencias individuales entre trabajos etnográficos son considerables. Esta relación se basa en similitudes básicas para cuestionar los mecanismos implicados en la producción de la alteridad en sí.

Extraños compañeros de cama

¿Qué se quiere decir con que la pornografía y la etnografía comparten un discurso de dominio? Por una parte, representan impulsos derivados del deseo: el deseo de saber y poseer, de «saber» poseyendo y de poseer sabiendo. Ambos están estructurados de forma jerárquica. En la pornografía, la subjetividad mas-

culina asume la tarea de representar la subjetividad femenina; en la etnografía, «nuestra» cultura asume la tarea de representar la suya. La conveniencia de estas tareas, aunque en ocasiones se les dé un contexto histórico, sigue siendo, en su mayor parte, una suposición, responsabilidad o poder que confiere la pertenencia a una comunidad interpretativa en vez de negociarse con la comunidad interpretada. Los hechos culturales e históricos de la colonización, el patriarcado y el masculinismo se tratan como un contexto del que estos dos discursos son conscientes: las prácticas gravosas del dominio y la represión ya no son suficientes. Los directores etnográficos expresan una voluntad de entender más que de dominar, un desarrollo con antecendentes que se remonta hasta la notablemente sofisticada y desinteresada representación que hiciera Sahagún de la cultura azteca.[11] Los directores pornográficos expresan una voluntad de liberación sexual y no de represión, una actitud que echa por tierra dos milenios dedicados en gran medida a la subordinación de la sexualidad a la reproducción y a la supresión de las pruebas físicas de la sexualidad.

Cada discurso, por tanto, produce y reproduce constantemente una «realidad» (una manifestación de poder y un sistema de limitaciones) negando al mismo tiempo su complicidad con una tradición a la que parece oponerse. Ninguno de ellos sale bien parado. La distancia como control y la diferencia como jeraquía se infiltran allí donde ejerce su dominio una retórica del distanciamiento o la liberación. Sigue prevaleciendo una economía del control y la jerarquía a pesar de la promesa de evasión.

La pornografía forma parte de un discurso más amplio de sexualidad y organización del placer, y la etnografía forma parte de un discurso más amplio de ciencia y organización del conocimiento. Pero nuestra cultura hace de la etnografía un conocimiento lícito (ciencia) y de la pornografía un conocimiento carnal (sexualidad) ilícito. La etnografía es una especie de pornografía legitimada, una pornografía del conocimiento, que nos ofrece el placer de entender lo que había parecido incomprensible. La pornografía es una forma extraña y «antinatural» de etnografía, que saca el éxtasis orgásmico del retiro del dormitorio.

Durante siglos los discursos de sexualidad y conocimiento se han mantenido aparte. Empezando ya con Platón y su visión de una educación que prohíbe el frenesí, la pasión y los modelos de identificación «inadecuados» y culminando con la división mente/cuerpo de Descartes, el conocimiento se convierte en amo del placer, y la ciencia se convierte en la herramienta a través de la que uno descubre la sexualidad y aprende y se disciplina en ella. La distinción entre una «estética de la experiencia» grecorromana, centrada en un régimen para regular y controlar los deseos que no estaban en sí mismos categorizados en lo bueno y lo malo, lo permitido y lo censurable, y una codificación y clasificación cristiana de prácticas específicas como aceptables o pecaminosas, sin prestar atención a la circunstancia o cualidad de la actuación corporal, aunque tiene una importancia capital en la historia de Foucault, es más bien una sutileza.[12] Nuestro estudio sólo se centra en la

segunda y la «estética» de la pornografía se inscribe por entero en la preocupación del mundo moderno por la confesión (y la entrevista) como mecanismo para la obtención de placer y conocimiento. La representación cinematográfica de la actividad sexual *tiene* la forma de lo confesional; miramos y escuchamos, experimentamos y aprendemos de esta retransmisión discursiva en vez de la actividad en sí. Desplegamos una *scientia sexualis* para comprender, calificar, codificar y curar la sexualidad.[13] Es esta concepción cartesiana de sí/no, este despliegue binario y jerárquico, lo que es esencial a la estructura de la pornografía y la etnografía. En cada caso, se da preferencia a la mente con respecto al cuerpo que la acompaña y a esos otros cuerpos que conocemos de forma indirecta: los nuer entonando cánticos o Debbie acostándose con todo el mundo en *Debbie Does Dallas*. Experimentamos conceptos e imágenes de conocimiento y posesión en vez de encuentros directos, cara a cara, que podrían ponernos en situación de riesgo. Nos mantenemos en una posición segura dentro de la oposición imaginaria ellos/nosotros en vez de estar inmersos en un flujo de diferencia.

Mientras que la división cartesiana entre cuerpo y mente puede ser paradigmática en ambas prácticas, hay que hacer hincapié en que cada una de ellas se centra ostensiblemente en una vertiente de dicha dicotomía. La pornografía es la representación del modo físico en que nos relacionamos unos con otros (y con el Otro). Plantea cuestiones existenciales acerca de los cuerpos y su uso, acerca de sexo bueno y malo, acerca del deseo y su manifestación corporal.

La etnografía es la representación del modo conceptual en que podemos relacionarnos unos con otros. Plantea cuestiones epistemológicas acerca de la mente y su uso, acerca de encuentros buenos y malos, descripción abreviada y «densa», el deseo y sus manifestaciones sublimadas.[14] La etnografía muestra cómo tiene lugar la actividad cultural, dónde ocurre, con quién ocurre, qué aspecto tienen los participantes, cómo hablan y qué sentido podemos dar a lo que vemos. De un modo similar, la pornografía plantea cuestiones acerca de cómo se inicia y cómo acaba el acto sexual, dónde tiene lugar, con quién tiene lugar, qué aspecto tienen los actores sexuales excitados (tanto los individuos como sus genitales) y en especial qué apariencia tiene el acto sexual en sí cuando se realiza ante la cámara. Ambas se basan en un impulso documental, una garantía de que veremos «lo auténtico», captado en el grano indicativo del sonido y la imagen cinematográficos. El impulso documental responde a la necesidad de verificación, de pruebas palpables de la manifestación corporal del Otro y de nuestra capacidad para conocerla.

Cuestiones de representación en la pornografía

La historia que la pornografía tiene que contar se centra en la sexualidad. La pornografía hace hincapié en los tonos y texturas de la actividad sexual. Esta ac-

tividad puede implicar un ritual social pero su representación favorece en mayor grado la excitación del espectador que su comprensión o análisis. La comprensión es tanto un pretexto —en especial en la pornografía antes de la liberalización de las leyes de censura, cuando las reivindicaciones de «valor social redentor» tenían significado legal— como un resultado que se adjunta a la representación del sentimiento. Es posible que entendamos mejor qué es una orgía, por ejemplo, después de ver *Sexo prohibido*, pero nuestra atención se dirige más hacia las dimensiones experimentales y expresivas que hacia las conceptuales o funcionales.

La pornografía comercial representa un orden falocéntrico simbolizado por el deseo masculino y un orden masculinista universal, naturalizado como algo reconocido. El falo representa la sexualidad y el poder. Todos los hombres desean lo mismo, como dan a entender las actividades de sus penes. Estas actividades socialmente construidas elevan el órgano al nivel de un significante, el falo. El falo ofrece un indicio o estándar de poder y autoridad. El pene como falo —símbolo de potencia sexual— es la «auténtica» estrella, homenajeada en innumerables primeros planos. Una película pornográfica es en muchos sentidos la historia de un falo. Las cuestiones son: ¿qué le preocupa o excita? ¿A quién fascina? ¿Qué hace cuando se excita? ¿Qué historia de encuentros con la carne puede ofrecer? ¿Qué ritmos o movimientos prefiere o impone? ¿Que ciclos y rituales atraviesa?

En *El diablo en la señorita Jones*, la heroína negocia, en el purgatorio, una oportunidad para disfrutar de los placeres sexuales que se ha negado en vida. Después la narrativa le hace atravesar diferentes etapas de educación sexual. Pero, al volver al purgatorio, descubre que «se le ha acabado el tiempo». Debe ir al infierno. En el infierno, siguiendo los pasos de *Sin salida,* de Sartre, esta mujer, que ahora está sexualmente excitada, se ve confinada a una habitación con un hombre sexualmente impotente. Está en constante proximidad a su falo disfuncional pero no puede acceder a él (¿acaso ha olvidado todo lo que aprendiera acerca de la masturbación?). Es interesante que el infierno en este caso también suponga el final de la película. Allí donde el falo no tiene una historia que contar, no hay pornografía (comercial).

Al ceñirse a esta división tripartita de hechos, prácticas e ideales que mantienen las instituciones o las formaciones discursivas, la pornografía y la etnografía narrativas parten del hecho del cuerpo y sus tendencias sexuales/sociales; cada uno de estos géneros examina las acciones, rituales y roles que le son pertinentes; cada uno de ellos implica también un dominio utópico en el que la contradicción se disuelve sin disolver la formación pornográfica o etnográfica en sí. Entonces es posible que nos preguntemos qué forma de mito o ideal cultural proponen la pornografía y la etnografía.

En el caso de la pornografía este ideal puede calificarse de «pornotopía» visitada por un espectador ideal. La pornografía propone un deseo sexual siempre

renovado y continuamente satisfecho; ofrece la perpetuación del deseo. La diferencia se descubre de forma constante y se pone al servicio del placer. Se hace hincapié en la cualidad de deseable del Otro; los Otros se ofrecen para el deseo. Se trata de un mundo en el que nosotros *podemos tomarlos* a ellos, un mundo de lujuria desatada.

Los actores sexuales se miran, mientras que los actores culturales se vigilan. La representación paradigmática de estos dos estados está simbolizada por el *voyeurismo* en la pornografía y el panóptico en la etnografía. El *voyeurismo* simboliza una economía basada en ver sin ser visto. El panóptico, un diseño para cárceles en el que un guardia desde una torre de vigilancia central puede ver el interior de galerías cilíndricas que rodean dicha torre, simboliza una economía del conocimiento basado en la distancia y el control centrado en torno a un único punto de ventaja desde el que todo se ve.

Hay una recurrencia de características semejantes a las de los géneros, ya que la pornografía propone constantemente variaciones sobre la pornotopía definitiva. Nos encontramos, por ejemplo: estrellas semiindividualizadas; ausencia de malvados (los hombres no compiten por las mujeres sino que las comparten o se encuentran con que las mujeres se niegan a hacer discriminaciones entre hombres disponibles); mujeres como donantes «de experiencias» (contribuyendo al progreso de las aventuras en serie del protagonista), o, si la mujer es la protagonista, los hombres como donantes «educativos» (contribuyendo a que ésta acumule experiencia y entusiasmo sexuales); falos incansables y eyaculaciones copiosas y visibles de semen como resolución más común al suspense narrativo.[15]

La pornografía también presenta dos modalidades alternativas de compromiso con el espectador: acción narrativa y contemplación descriptiva/erótica. Esta diferenciación tiene un paralelismo con la estructura del musical. En escenas de acción narrativa, surgen enigmas, se desarrollan acciones y se produce un desarrollo del personaje. En escenas de contemplación, el movimiento narrativo se detiene mientras dure un acontecimiento (sexo o canción); abunda la redundancia. En lo que respecta a la narrativa lo más importante es que «hay sexo»; su duración y detalle pertenecen a otro orden de compromiso.

Los momentos de contemplación erótica invitan a la identificación con la singularidad de un encuentro sexual determinado cuyo resultado narrativo se conoce perfectamente desde el principio. (Los momentos contemplativos de relaciones sexuales son narrativas en miniatura por derecho propio, con un principio, desarrollo y final definidos, pero son totalmente independientes: cuando acaban dejan muy poco por resolver; sólo quedan abiertos a la repetición.) Si los números musicales idealizan las relaciones sociales (rellenando el trabajo y el amor con un aura utópica), la pornografía idealiza las relaciones sexuales (rellenando el sexo con un realismo documental y un idealismo mítico). Cada uno de ellos ofrece sus idealizaciones como momentos de contemplación que se ci-

ñen a sus propias normas internas de ritmo y duración en vez de a las de la narrativa circundante.

El proceso de conocimiento a través de la posesión que prevalece en la pornografía heterosexual clásica pone la narrativa al servicio de la documentación. El conocimiento y los objetos no se pueden simplemente adquirir o tomar; el acto o proceso de conocer/poseer debe describirse y documentarse con mucho mayor detalle de lo que requiere cualquier trama. Este detalle es indispensable en la convención pornográfica. La evidencia de relación sexual inunda el desarrollo de una historia aunque permanezca por completo al servicio de una subjetividad particular y una ideología basada en el género.

Esta desviación de las necesidades de la progresión narrativa hacia el ámbito de la demostración sexual no se asemeja sólo a la estructura de los musicales, con sus canciones y bailes aparentemente perjudiciales para la unidad de la historia, sino también a una tendencia de la primera época del cine que daba prioridad a la exhibición de vistas notables. Como dice Tom Gunning, este «cine de atracciones»

> solicita directamente la atención del espectador, incitando su curiosidad visual y ofreciendo placer a través de un espectáculo emocionante —un acontecimiento único, ya sea de ficción o documental, que reviste interés en sí mismo—... La exhibición teatral está por encima de la absorción narrativa, haciendo hincapié en la estimulación directa de asombro o sorpresa a expensas de desarrollar una historia o crear un universo diegético [de ficción]. El cine de atracciones gasta poca energía creando personajes con motivaciones psicológicas o personalidad individual. Haciendo uso de atracciones ficticias y reales, su energía se desplaza hacia afuera, hacia un espectador reconocido en vez de hacia adentro, hacia las situaciones basadas en personajes esenciales para la narrativa clásica.[16]

Los musicales y la pornografía parecen ser manifestaciones subsiguientes de este uso alternativo del cine. El acto sexual es una excursión hacia el placer y la fascinación, la identificación y la transgresión —pura subjetividad—, alejándose de la ley. Debe tratarse de un modo especial para que siga «contenido» dentro de los límites social, textual y ficticio. Ello, asimismo, produce una tensión entre ficción y documentación.

El sexo documentado intenta reducir la narrativa a un mero pretexto. La narrativa racionaliza o motiva los encuentros sexuales que después se convierten en fuente principal del compromiso del espectador. Por otra parte, la narrativa intenta reducir el acto sexual a un elemento interno y descriptivo, racionalizado y motivado a través de una preocupación por el desarrollo de los personajes y la historia. (La ausencia general de narrativa de las películas para hombres y, más recientemente, de los vídeos que ofrecen recopilaciones de encuentros sexuales sin nexo narrativo alguno, dan como resultado películas que carecen del mismo grado de subjetividad e identificación entre espectador y personajes; ofrecen es-

tímulo sexual sin un barniz narrativo de objetivos y significados temáticos. Aunque la narrativa parece autorizar la imaginación sexual, no deja de estar en peligro. Puede convertirse simplemente en un pretexto para las pruebas materiales de sexo documentado como base necesaria, y suficiente, para el efecto deseado.

La ambivalencia u oscilación entre progresión narrativa y prueba documental hace que sea extremadamente difícil, si no inútil, tratar la pornografía como una subserie de textos de ficción y narrativos. Las analogías con el género del musical son muy sugerentes, pero incluso en un análisis tan elaborado como el de Linda Williams en su libro *Hard Core: Power, Pleasure and «The Frenzy of the Visible»*, siguen demostrando una tendencia a reducir el efecto del visionado a una unidad que la pornografía interrumpe una y otra vez. Las dimensiones documentales y exhibicionistas tienen una importancia excesiva. Se combinan la narrativa lineal y los momentos de estasis. Ni la progresión ni la contemplación, por separado, abarcan este fenómeno. (Ésta es una diferencia fundamental entre la pornografía y otros géneros narrativos como el musical.)

La pornografía impone ciertas convenciones en la estructura de escenas individuales *que contribuyen a un efecto narrativo, incluso si es limitada o diferente* de la de otros géneros. La unidad básica es una situación o evento que ejemplifica el compromiso sexual entre actores/personajes, organizado y fotografiado desde la perspectiva de un espectador ideal. Esto contrasta con la etnografía, en la que la unidad básica es una situación o suceso que ofrece un ejemplo de especificidad cultural presentada desde la perspectiva de un observador tan ideal como permitan las condiciones del terreno.

En ambos casos, cámara y sonido, secuencia y estructura anticipan la lógica de lo que un espectador ideal querría ver de la actividad sexual o social. Ocupamos esta posición «ideal», viendo lo que necesitamos ver, cuando necesitamos verlo. Esta orquestación, naturalizada e invisible, sirve para canalizar y controlar la inversión de deseo. La lógica narrativa prevalece en tanto que los detalles sólo llegan en el momento en que tienen un poder explicativo óptimo. Los planos de situación nos hacen entrar en las escenas; los primeros planos aumentan nuestra sensación de conocimiento y acceso; explicitan lo que de otro modo tendríamos que inferir. El montaje en continuidad dirige nuestra atención al evento en vez de a su preparación y organización en lo que respecta a los planos. Estos patrones ofrecen un realismo psicológico en el que el montaje se suma a los ritmos de una curiosidad «natural». Esta forma de curiosidad construida socialmente, e ideológica, sostiene tanto la representación etnográfica como la pornográfica.

La acción narrativa presenta al sujeto (masculino) que desea y la expresividad de comportamiento de los actores sexuales. En muchas ocasiones se da la clásica estructura de trama paralela del cine comercial: una trama implica una aventura, la otra una historia de amor, y el desenlace resuelve ambas tramas a través de un suceso que les es común. (*Luna nueva* [His Girl Friday, 1940],

Bonnie y Clyde [Bonnie and Clyde, 1967] y *La jungla de cristal* [Die Hard, 1987] ilustran esta tendencia.) En la pornografía, sin embargo, la aventura es sexual y la historia de amor carnal. La pornografía ofrece pruebas visibles de práctica sexual más que de rituales de cortejo, que a menudo brillan por su ausencia. Una vez más, como Linda Williams demuestra sin lugar a dudas en *Hard Core*, la pornografía suele adoptar el paralelismo argumental con los musicales. La historia y los interludios musicales (o encuentros sexuales) ocupan espacios diferenciados pero compatibles. Con frecuencia, lo que ocurre en una canción, o en un encuentro sexual, es una respuesta a sucesos previos de la historia que interrumpe momentáneamente el desarrollo lineal de la trama. La canción o acto sexual, sin embargo, nos prepara para otros avances de la trama. Un claro ejemplo de este proceso es *Sexo prohibido*, en la que el personaje principal, la madre, descubre a través de una serie de encuentros sexuales, por lo general poco satisfactorios, que las mejores relaciones sexuales son las que están sujetas a una mayor represión: el incesto con su hijo. (Los actos sexuales también trivializan o hacen descarrilar la narrativa a través de su preponderancia, duración y grado mínimo de desarrollo del personaje; esto hace que pornografía y narrativa establezcan una relación precaria. El patrón de «llamada y respuesta» está siempre desequilibrado.)

En la pornografía abunda una iconografía del deseo sexual, que representa el modo físico en el que nosotros (los hombres) nos relacionamos con un Otro. La pornografía presenta iconos de deseo (cuerpos jóvenes y atléticos; ropa informal pero a la moda; espacios domésticos cómodos; naturaleza rústica). Presenta un comportamiento en pos del placer tanto por parte de los sujetos masculinos como de los femeninos. El sexo «placentero», medido en función de la gratificación personal y el deseo de más sexo, constituye un objetivo primario, que queda ilustrado por imágenes de arrobamiento orgásmico a menudo acompañadas por gritos extáticos y crescendos musicales.

La pornografía y la etnografía se recrean en el cuerpo como lugar socialmente significativo. Extraen, respectivamente, placer y conocimiento de dicho lugar, mientras que al mismo tiempo lo desmitifican y lo hacen familiar. A través del cuerpo, se produce una domesticación del Otro. En las películas pornográficas, el cuerpo es un instrumento de rendimiento sexual. Gracias al aislamiento en los primeros planos, da la impresión de que los órganos sexuales funcionan independientemente del personaje o la personalidad. La iconografía de las películas pornográficas incluye «clases de anatomía», primeros planos clínicos de genitales en pleno acto sexual. Las interpretaciones corporales ofrecen labios, pechos, piernas, brazos, vulvas, clítoris y penes a modo de instrumentos y objetos de deseo.

Aunque sin duda algua es parte del discurso occidental sobre la sexualidad y el cuerpo, esta anatomización no comparte la tradición de idealización corporal de la pintura al óleo, ni su celebración cinematográfica en la obra de Kule-

shov o Dziga Vertov, aunque tenga un resultado deshumanizador semejante.[17] Durero consideraba que el desnudo ideal debía construirse tomando el rostro de un cuerpo, los pechos de otro, las piernas de un tercero, los hombros de un cuarto, las manos de un quinto, y así sucesivamente», nos dice John Berger. El resultado es deshumanizador.[18]

La pornografía no ejerce una idealización semejante. Por el contrario, escruta el cuerpo individual como algo inferior a la suma de sus partes. La autentificación de la pornografía se basa en el cuerpo singular del intérprete individual. (Escenas de orgías, como la que pone punto final a *Tras la puerta verde II* y la película de vídeo bisexual *Inocencia perdida* [Innocence Lost, 1986] pueden sacrificar la identificación con individuos específicos, pero la dependencia de cuerpos singulares para la autentificación sigue siendo total.) La pornografía, en su estilo de rodaje fragmentario, sigue sujeta a la crítica que ofrece Berger del desnudo como expresión del humanismo occidental: «El resultado glorificaría al hombre. Pero el ejercicio mostraba una indiferencia notable por saber quién era en realidad cualquiera de las personas».[19] A pesar de las numerosas lecciones de anatomía que recibimos, el desarrollo de los personajes sigue siendo terriblemente confuso.

La pornografía y la etnografía dependen de la garantía de que lo que ve el espectador ocurrió realmente. Es importante que los eventos tipifiquen el ámbito particular de las prácticas culturales o sexuales que representan. Al mismo tiempo estas representaciones deben reconocerse o aceptarse como pruebas de acontecimientos sumamente concretos e históricamente materiales que tienen lugar entre individuos específicos. A diferencia de las tipificaciones metafóricas o alegóricas de un universo de ficción, la validez de estas tipificaciones depende de su autenticidad histórica. No es la realidad lo que está en juego sino la impresión de realidad, la impresión que transmiten las convenciones del realismo histórico.

En el documental esta impresión de realidad llega hasta el desarrollo real de los acontecimientos; los actos, palabras y gestos; los estados de ánimo de los participantes y el resultado o resolución que se presentan. En la etnografía y la pornografía, la especificidad se centra en las pruebas de que las prácticas culturales o sexuales representadas se produjeron tal y como se ven en la pantalla, en el espacio histórico además del cinematográfico, sin efectos de *trompe l'oeil* para crear la ilusión de prácticas sexuales o actividad cultural.[20] Los espectadores consideran que una película pornográfica es un fraude (quizá ni siquiera la consideran pornográfica) si los actores masculinos simulan el orgasmo (si simulan el acto sexual es posible que ni siquiera los censores la consideren pornográfica). Del mismo modo, la fabricación de prácticas culturales, o, más incluso, la proyección de posibles consecuencias de sucesos reales, es un anatema para el realizador etnográfico. Se ponen en práctica varias estrategias probatorias para garantizar la autoridad de la película a través de la credibilidad de los acontecimientos representados.

En la pornografía esta función se realiza principalmente a través de eyaculaciones del pene. Se trata de una documentación irónica que requiere la violación de la sexualidad «auténtica» que representa. El falo es el elemento central de la puesta en escena; tras un intervalo apropiado dedicado a su estimulación, llega el momento de la verdad, *le petit mort*, y riega el encuadre cinematográfico con su descarga. Al igual que las pruebas de brujería o divinidad, este signo expansivo y manifiesto ofrece prueba visible de un estado interior y subjetivo.

El problema de una prueba igualmente irrefutable y visible del orgasmo femenino, en el nivel fisiológico, lleva a una convención según la cual el orgasmo masculino hace las veces de orgasmo femenino así como a tentativas de transmitir el orgasmo femenino por medios más indirectos. *Garganta profunda* es el epítome de la primera tendencia; la conclusión de *Furor insaciable II* (Insatiable II, 1984), con el cuerpo de Marilyn Chambers estremeciéndose de placer mientras yace con un compañero masculino y otro femenino, es el epítome de la segunda. La representación más típica de la eyaculación masculina engendra una iconografía notablemente paradójica. El testimonio del placer lo aporta la prueba visible de la eyaculación por sí misma (y los sonidos extáticos) en vez de los actos de copulación o felación que harían que el pene fuera invisible. Se nos deja con una representación simbólica de lo que habría ocurrido de no haber tenido prioridad las necesidades del observador. La intromisión se convierte en onanismo, la «prueba» pornográfica de actividad sexual. (Este onanismo difiere en gran medida de la masturbación: no es un placer que uno se administre a sí mismo y rara vez se reconoce como una fuente de placer en sí; más bien, se trata como lo que es, una convención que evita que el orgasmo se produzca en lugares ocultos.)

Cuestiones de representación en la etnografía

Mientras que la pornografía aborda el ámbito de la sexualidad, la etnografía aborda el ámbito del conocimiento. La etnografía también puede hacer hincapié en las formas prácticas de conocimiento, pero la textura y tonalidades de los actos físicos, aunque puedan ser eróticos, se presentan dentro de un marco más de entendimiento conceptual que de excitación. La excitación sexual, si se produjera, como cierto folclore afirma que se produce, con los desnudos fotográficos que aparecen en *National Geographic*, se consideraría inapropiada, indiscreta o perversa. Responder con una indecencia o fascinación cuando el texto no tiene la intención de ofrecer nada de esto es una malinterpretación que está sujeta a una disciplina. Una respuesta convenientemente disciplinada pasa por alto la reacción visceral de entender el lugar conceptual o funcional de la ropa, la ornamentación y el despliegue corporal en un contexto social. Trata la excitación sexual como un lapsus o una señal de mal gusto.

La representación simbólica que hace la etnografía del poder y la autoridad se centra en el varón. El varón como «hombre» —símbolo del logro cultural— es la estrella de la etnografía, homenajeada en primeros planos como informador parlante. La etnografía representa un orden masculinista, simbolizando estructuras masculinas de conocimiento y experiencia que más adelante se naturalizan como universales. Los hombres (etnógrafos e informadores) poseen conocimiento; vigilan el ámbito de la razón, la lógica, la conceptualización. El hombre representa la cultura y el poder.

Películas como *N!ai, A Wife among Wives* y *The Women's Olamal: The Organization of A Massai Fertility Ceremony* constituyen una excepción a la regla masculina. *The Women's Olamal* de Melissa Llewelyn-Davies, por ejemplo, narra la lucha de un grupo de mujeres masai para que los hombres de su tribu no se nieguen a llevar a cabo un ritual de fertilidad necesario. Esta película se centra en las penalidades de las mujeres, su experiencia subjetiva y las negociaciones que llevan a cabo, pero todo ello en función de la estética cinematográfica etnográfica imperante, con su presunción de una objetividad ajena al *género. Ninguna de estas películas etnográficas inicia una modalidad de representación* feminista o posfeminista que pudiera compararse con la pornografía gay o lesbiana aunque la directora sea mujer.[21]

La etnografía también propone un ideal: una «etnotopía» de observación ilimitada. La etnografía invoca una curiosidad constantemente renovada e inagotable; lucha por la perpetuación de la curiosidad. Se descubre continuamente la diferencia y se pone al servicio de la comprensión científica. Se hace hincapié en el encanto del Otro; sirve de conocimiento. Se trata de un mundo en el que nosotros conocemos a ellos, un mundo de sabiduría triunfal.

Los ideales pornotópicos y etnotópicos están regidos por la paradoja. La paradoja deriva de la distancia, el poder y la necesidad de controlar, contener o eliminar la amenaza. Tanto en la pornografía como en la etnografía, las imágenes del Otro sirven para propagar la noción de que todos «ellos» son semejantes de alguna «metaforma» especial. En la pornografía, por ejemplo, las mujeres son casi siempre el lugar unidimensional del deseo masculino. En *Debbie Does Dallas*, lo que en realidad ocurre es que todo Dallas se acuesta con Debbie. En *El diablo en la señorita Jones*, la narrativa no gira en torno a lo que hace la señorita Jones (esto es el nivel del pretexto narrativo), sino en torno a lo que le hacen a ella (el nivel del espectáculo erótico). En ambos casos, la «heroína» propuesta es más el objeto de un punto de vista externo que el sujeto de su propio punto de vista. Como en el melodrama tradicional, las mujeres ocupan el puesto de protagonista únicamente para delatar su incapacidad para iniciar o controlar una narrativa.[22]

Del mismo modo, la etnografía es una herramienta esencial para el antropólogo que quiere hablarnos sobre nosotros mismos presentándonos de una versión algo más *sauvage* de nosotros mismos. La etnografía utiliza las acciones de uno

para dar a entender las acciones de muchos, dando por sentado que yanomamö, nuer y !kung son todos de una misma clase aunque el mejor modo de representarlas es a través de esas mujeres que poseen una peculiar mezcla de representatividad lukacsiana y madera de estrella en ciernes, algún tipo de resonancia percibida de nuestras propias concepciones de personalidad y carisma antes mencionadas en términos de «interpretación virtual». En *Dead Birds*, de Robert Gardner, se nos dice que los dani, como raza, disfrutan con la guerra; después se nos enseña a los dani en un ritual bélico. Del mismo modo que los actores de una película pornográfica se utilizan para ofrecer pruebas de placer, los dani se utilizan, como objetos, en la argumentación de otra persona (acerca de la naturaleza bélica del hombre).

En *Magical Death*, Napoleon Chagnon describe el método de trance del líder yanomamö Dedeheiwä como algo análogo a la forma de actuar personal y campechana de un médico rural preocupado por el bienestar de sus pacientes como congéneres. La función tanto de las grandes generalizaciones antropológicas como de las descripciones pormenorizadas (la naturaleza del trance, las luchas cuerpo a cuerpo con los espíritus malignos) es similar a lo que analiza Roland Barthes en la exposición fotográfica «The Great Family of Man».[23] A través de disparidades geográficas, raciales y culturales prevalecen modalidades comunes de función social y subjetividad. El hombre circula de unas culturas a otras como término universal de esfuerzo y valía. Las diferencias individuales están circunscritas a una esencialidad genérica y no pueden aparecer como diferencias desproporcionadas.

La película etnográfica clásica pertenece a la tradición humanista de los hombres que conmemoran los logros del «hombre». La etnografía no está tan centrada en la narrativa como la pornografía, pero a menudo da una prioridad considerable al desarrollo de los personajes (principalmente masculinos) y a la organización de una cadena causal de acciones. El paralelismo entre el avance de la historia y los momentos «no narrativos» como las canciones o los actos sexuales es menos común. No obstante, es algo habitual en películas de trance como *Trance and Dance in Bali, Magical Death* y *Les maîtres fous*. El desarrollo del personaje, la identificación del espectador con representantes individualizados de otra cultura, la obtención de conocimiento y la exposición lineal son más esenciales que en la pornografía.

En las acciones expositivas se puede ver al etnógrafo (por lo general hombre) que investiga, así como la expresividad del comportamiento de los actores sociales (predominantemente hombres). Es habitual la estructura expositiva clásica de un problema y su solución, o de un suceso y su explicación. Se puede considerar que esto es equiparable a la clausura narrativa clásica basada en la eliminación de una interrupción en una situación ya existente (la eliminación de algún tipo de carencia) o que es una subcategoría de la misma (en la que lo que se observa que falta es, en la mayoría de los casos, conocimiento).

La etnografía ofrece pruebas visibles de prácticas culturales, haciendo hincapié en las dimensiones más accesibles desde un punto de vista cinematográfico (actos públicos más que preparaciones privadas, momentos rebosantes de espectáculo o ensimismamiento). Con frecuencia (en *Nanuk, Dead Birds, The Hunters* y *Joe Leahy's Neighbors*, por ejemplo) se produce la «estructura de crisis» de la película de observación (un concepto narrativo en el que se pone a prueba a gente normal).[24] En otros casos puede prevalecer una estructura descriptiva de final más abierto (como en *Dani Sweet Potatoes, Chronique d'un été* o la serie «Netsilik Eskimo»), pero siguen funcionando principios narrativos básicos según los cuales el grueso de la película da razón de los cambios entre principio y final (en lo que respecta a proceso, perspectiva, situación, grado de conocimiento o tipo de cuestión planteada). Dejamos la sala con la sensación —que tanto la narrativa como la exposición clásicas se esfuerzan por darnos— de que todas las cuentas han quedado saldadas.

En una película etnográfica prevalece una iconografía de la autenticidad cultural, por lo general indicativa de un estado «intacto», en ocasiones de aculturación (como en *Trobriand Cricket: An Ingenious Response to Colonialism*, de Jerry Leach, o *Cannibal Tours*, de Dennis O'Rourke). La etnografía presenta iconos de autenticidad y especificidad que representan los rituales, atuendos, discurso y comportamiento cotidiano que tipifican al Otro. El «buen» comportamiento, medido a través de una falta de conciencia inadecuada de uno mismo y de la capacidad para participar plenamente en las cohortes sociales propias, constituye el objetivo etnográfico, transmitido a través de imágenes de actividades «naturales» o típicas y de los sonidos que las acompañan.

En la práctica etnográfica, el cuerpo es un instrumento de interpretación cultural. En algunos casos presentado de forma holística, en otros de forma fragmentaria, y a menudo desnudo (o casi), el cuerpo es el lugar en el que toma vida la cultura. Las acciones físicas individuales dan encarnación cultural a la cultura. *Microcultural Incidents in Ten Zoos* de Raymond Birdwhistle, los estudios coriométricos de Alan Lomax y una buena parte de la obra de Margaret Mead, como *Trance and Dance in Bali* y *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea* dividen las acciones del cuerpo en las partes que las componen. Este tipo de trabajo utiliza los primeros planos y la fragmentación del cuerpo de un modo muy similar a la pornografía pero con un espíritu científico. La idealización a la que se aspira es la del «típico nativo y sus acciones», pero la especificidad concreta del cuerpo individual sigue siendo esencial para la autenticidad.

Hay quien aboga por un estilo de filmación holístico que aborde la dependencia de un cuerpo singular con un aforismo: «Cuerpos enteros y gente entera en actos enteros: los primeros planos de rostros deben utilizarse muy pocas veces ya que los cuerpos enteros de gente trabajando, jugando o en reposo son más

reveladores e interesantes que los fragmentos del cuerpo».[25] Este aforismo, que rara vez se sigue con rigor en la pornografía, da pie a una tendencia hacia el «mero celuloide» o el dato cinematográfico en vez de hacia el texto. (La distinción que se hace es más de grado que de tipo.) Los estilos de plano secuencia, gran angular y plano general ofrecen un medio de autentificar e individualizar simultáneamente, pero sigue habiendo una tensión interna: sigue habiendo idealización en el deseo de transformar la práctica individual en práctica típica. Aunque en ocasiones se le asigne un nombre o incluso personalidad, el valor de la acción de un individuo reside en su generalización, su representatividad dentro de la cultura en cuestión.

El propio cuerpo aparece como la «estrella» de la pornografía y la etnografía. La asignación de cualidad de estrella a los cuerpos de algunas personas (Nanuk, N!ai, Marilyn Chambers, John Holmes) es la condensación de un principio mucho más general que hace del cuerpo, y de sus partes, centro de interés de la convención iconográfica.

En la etnografía nos encontramos con una serie de elementos genéricos: estrellas semiindividualizadas, ausencia de malvados, y mujeres en posiciones de subordinación. (Los malvados introducirían una moralidad prescriptiva, una historia de bien y mal, en un mundo que los antropólogos suelen constituir como un «objeto bueno» en su totalidad. El mal suele venir de fuera, si es que aparece, en forma de colonización, intervenciones poscoloniales y problemas de aculturación.) De las dos modalidades de compromiso por parte del espectador en que se hace hincapié —acciones narrativas y presentación descriptiva— la última tiene prioridad etnográfica. La descripción de acontecimientos tipifica la cultura en cuestión para el observador ideal. Los principios de estructura narrativa unen sucesos descriptivos, a menudo de formas no examinadas o infrateorizadas, pero la narrativa corre un riesgo menos fundamental que en la pornografía. Esto se debe en gran parte a que los sucesos concretos no invitan a la contemplación erótica (no lo olvidemos, es de mal gusto) sino a la comprensión y ubicación de sucesos en el tiempo histórico, que se corresponde plenamente con la representación narrativa.

La débil estructura narrativa en la que caen los sucesos justifica, tautológicamente, la voz del comentario, que aporta conocimiento conceptual de diferencia y novedad. La odisea o búsqueda de *The Hunters, The Lion Hunters* o *Nanuk el esquimal*, las acciones simbólicas rituales de *Les maîtres fous* y *Magical Death*, estos holgados marcos narrativos no sólo aportan la clausura; configuran los eventos en forma de explicación (un principio seguido por un final donde el desarrollo da razón de la diferencia entre ambos) que después puede certificar el comentario. Quedar atrapado por completo en la contemplación de cuestiones específicas —en su ritmo y gestos, tonos y texturas— plantea el riesgo de perder la imparcialidad.

Pero la imparcialidad no sólo es parte de la experiencia ficticia (la concien-

cia de haber optado por anular la incredulidad) sino un requisito previo para el conocimiento etnográfico. Los pasajes de contemplación potencial rara vez ofrecen un grado de alejamiento de la narrativa similar al de los actos sexuales en la pornografía. Están más estrictamente regulados (frecuentemente representados como ilustración o ejemplo) para ceñirse a los requisitos de un conocimiento que debe conocer/poseer a cierta distancia, a través del espacio de exactitud descriptiva y objetividad científica. Los momentos de contemplación rara vez parecen estar más allá de la ley. Permanecen afianzados en la perspectiva moral que proporciona una estructura narrativa (explicativa) aunque puedan ejercer una fascinación de riesgo y magnitud considerables.

El cine etnográfico ofrece una impresión de autenticidad por medio de la escena de llegada. Dicha escena representa una forma irónica de llegada a la presencia del Otro que certifica la diferencia (la diferencia entre el visitante etnográfico y su sujeto) e imposibilita la unidad.[26] El etnógrafo entra en escena haciéndonos confidentes de sus esfuerzos y penalidades. La escena de llegada ofrece una señal expansiva y manifiesta de un estado interno subjetivo de observación participativa. La ironía estriba en que la representación de la subjetividad necesaria reduce la realidad material del propio encuentro. Problemas de interpretación, negociaciones con respecto al espacio, suministros, ayuda física, el derecho a filmar o fotografiar y los numerosos rituales cotidianos de comunicación e intercambio entre sujetos humanos quedan ocultos. Es más importante la impresión de que el etnógrafo estuvo allí y que, por tanto, su representación es de confianza.

La omisión de aspectos problemáticos de comunicación e intercambio es particularmente chocante en *Joe Leahy's Neighbors*, una continuación de *First Contact* de Bob Connelly y Robin Anderson. Como se describió en el capítulo 2, esta película se centra por completo en la negociación espacial —de tierra tribal arrendada (o vendida) a Joe y que algunos quieren ahora recuperar mientras otros desean hacer negocios similares con su propia tierra— pero la presencia del propio realizador sólo se reconoce fugazmente, en apartes cómicos, sin ser en ningún caso tema de una negocación seria. Se nos deja con un desplazamiento simbólico de las formas de compromiso que se habrían producido si las necesidades de observación no hubieran tenido prioridad. La película desplaza el diálogo sobre el espacio del realizador para dialogar sobre el de los sujetos.

Algunas películas presentan una escena de llegada literal. *The Ax Fight*, por ejemplo, gira en torno a un encarnizado conflicto que surge justo cuando Timothy Asch y Napoleon Chagnon empiezan a filmar entre los yanomamö en el pueblo de Mishimishimaböwei-teri; estos realizadores organizaron sabiamente su película en torno a sus esfuerzos por entender aquello con lo que se encontraron inesperadamente al llegar. Más a menudo, la función de la escena de llegada se realiza metafóricamente, a través del acto de la filmación. El proceso

real de filmación requiere tanto presencia como distancia, la misma dualidad que garantiza la escena de llegada. Mientras intervenga la cámara, la representación está impregnada de un estado de presencia distanciada. Una referencia más directa al concepto de la escena de llegada puede implicar una inversión metafórica, y reflexiva, como la de la secuencia de una película dentro de la película en *A Wife among Wives*, en la que al animar a las mujeres turkana a que filmen sus pertenencias el realizador recalca la sensación de novedad y desconocimiento. En ambos casos, el acto de la propia filmación anuncia la distancia necesaria tanto para observar como para garantizar la diferencia.[27]

Before We Knew Nothing, de Diane Kitchen, parte de esta convención de que el acto de la filmación nunca parece ir más allá de la escena de llegada y de sus complicaciones habitualmente suprimidas. Esta película detalla las dificultades de establecer comunicación, compartir espacio y entender protocolos, rituales y eventos. Estos procesos de negociación intercultural, en vez de una argumentación acerca de la otra cultura, se convierten en el punto focal de la película. Se dirige nuestra atención hacia aquello que normalmente pasamos por alto de camino hacia un conocimiento más autorizado. Al igual que *The Nuer*, *Before We Knew Nothing* hace que muchos de los términos y condiciones que suscriben la autoridad etnográfica resulten problemáticos en sentidos muy reveladores.[28]

Tanto las escenas de llegada literales como las metafóricas autentifican un evento que el proceso y los requisitos de autentificación necesariamente distorsionan. Las necesidades probatorias alteran radicalmente la experiencia existencial. Se impone el principio de Heisenberg: la necesidad de pruebas altera lo real y lo ubica dentro de limitaciones génericas/formulaicas/semióticas. Se trata de una función de relaciones imaginarias, sobre todo la demanda de una distancia de modo que el poder pueda tener un espacio a través del que operar (y de forma concomitante desplazar su ética, política e ideología).[29]

La escena de llegada forma parte de un patrón de comunicación e intercambio a través de fronteras culturales. Este patrón más amplio también toma ciertas características comunes de la etnografía y la pornografía. En la pornografía, se podría denominar «relación de una sola noche». Las relaciones promiscuas garantizan una falta de compromiso mutuo e intimidad a largo plazo. En la etnografía el patrón equiparable se denomina «trabajo de campo». Una permanencia prolongada pero al mismo tiempo limitada «sobre el terreno» como *rite de passage* profesional garantiza una carencia de compromiso mutuo e intimidad a largo plazo. Al mismo tiempo este patrón suscribe una serie potencialmente para toda la vida de correrías e intervenciones.

El amor y el «tornarse nativo» plantean riesgos para los principios de libre asociación y evaluación objetiva. Ambos restringen la libertad sexual o etnográfica del protagonista para responder a nuevas situaciones, posibilidades y retos. El amor, y un cambio en la lealtad cultural, crean una sensación histórica-

mente condicionada de compromiso que anula la objetividad necesaria para obtener placer y conocimiento dentro de las economías de una pornotopía o una etnotopía.

Los puntos en común de ámbitos dispares

La etnografía y la pornografía comparten al menos cuatro cualidades estructurales que desempeñan funciones importantes en el mantenimiento de su autoridad de representación.

Tanto la pornografía como la etnografía se basan en la distancia pero rara vez en el distanciamiento. La distancia, una separación entre sujeto y objeto, es el requisito previo para la visión, el realismo, el deseo y el poder. Es necesaria para las relaciones imaginarias de identidad y oposición, dualidad y estereotipo, jerarquía y control; también es necesaria para la coherencia imaginaria del realismo cuando nos invita a oír y observar, sin reconocerlo.

Los objetos tanto de la pornografía como de la etnografía están constituidos como si se encontraran en una pecera; y la coherencia, «naturalidad» y realismo de esta pecera queda garantizada por medio de la distancia. El efecto pecera nos permite experimentar la emoción de la novedad y la aprehensión de un Otro al mismo tiempo que nos ofrece una distancia del Otro y garantiza la seguridad. El efecto del realismo consiste en permitir al espectador ejercer dominio sobre el Otro de forma indirecta sin reconocer abiertamente su complicidad con el aparato y las tácticas de dominación.

En segundo lugar, ambos dominios intentan contener el exceso. Mantienen a raya tanto la subjetividad pura como la novedad total; las colocan dentro de un régimen de lo convencional y lo conocido. Argumentación, retórica, ciencia, exposición y narrativa constituyen la red explicativa en torno a esos actos extraños y misteriosos que atestiguan la imagen y su sonido sincronizado. El comentario en *voice-over* recupera imágenes que desafían la dominación.

La necesidad de recurrir al comentario resulta especialmente acusada en las películas de trance (*Les maîtres fous, Tourou et Bitti, Trance and Dance in Bali* y *A Curing Ceremony*, entre otras). En *Magical Death*, vemos al líder del pueblo yanomamö, Dedeheiwä, tomar un polvo alucinógeno que lo pone en un estado de trance durante el que echa espuma por la boca, se revuelca por el suelo, despide mucosidades verdes por la nariz y hace gestos extraños. El etnógrafo, Napoleon Chagnon, acompaña el sonido sincronizado con un comentario en *voice-over*. Nos informa de que Dedeheiwä está defendiendo a sus conciudadanos de la magia de un grupo enemigo. Esta voz autorizada explica cada uno de sus actos en detalle y los presenta, en conjunto, como algo equiparable a los servicios de un doctor rural.

Puesto que los actos de Dedeheiwä no significan lo que significarían nor-

malmente (en nuestra experiencia, es decir, dolor, enfermedad, locura), el espectador debe recurrir al comentario en *voice-over* para obtener una aclaración. Pero en el resultado final las imágenes subrayan y apuntalan el comentario; su exceso se elimina. De este modo, el comentario en *voice-over* construye una narrativa para la película. Al igual que una narrativa, este comentario en *voice-over* guía nuestras expectativas (está tomando la droga que le dará poderes mágicos...), señala el momento álgido (lucha con espíritus peligrosos que podrían quitarle la vida...) y anuncia la clausura (Dedeheiwä descansa, victorioso...). El trance de Dedeheiwä es absorbido por la alegoría y la analogía; el etnógrafo desvela la magia de *Magical Death*.

En tercer lugar, según la cualidad indicativa de la imagen, el realismo empírico capta detalles, especificidades y técnicas; actos, rituales y procesos tales que su representación se ciñe a su existencia real e histórica. El realismo empírico sugiere que lo que vemos ocurrió de un modo muy semejante a como habría ocurrido si no hubiéramos estado allí para verlo.[30] Sobre esta piedra angular empírica, cada práctica añade elementos de realismo psicológico, relativos a la subjetividad de los personajes, estructuras de sentimiento asociadas con formas específicas de interacción entre los personajes, y realismo histórico, dedicados a una representación realista de la experiencia social vivida y sus significados.[31]

Tanto la pornografía como la etnografía también dependen, en cuarto lugar, de la narrativa y el realismo expositivo. El realismo captura a sus sujetos. Como señala Gloria Steinem, «la pornografía comienza con la raíz *porno*, que significa prostitución o cautividad y acaba en *graphus*, que significa escribir acerca de algo o describirlo».[32] En estas dos prácticas el realismo lleva consigo el bagaje de la tradición occidental que combina la descripción con la representación, la información con el conocimiento, y la evidencia con la visión. La descripción sustituye lo descrito, eliminando toda fisura entre forma y significado:

> El *cogito* cartesiano, en el que el yo está inmediatamente presente con respecto a sí mismo, se toma como prueba básica de existencia, y las cosas que se perciben directamente gozan de prerrogativa apodíctica. Las nociones de verdad y realidad están basadas en la búsqueda de un mundo original en el que no habría necesidad de sistemas reflexivos de lenguaje y percepción, sino que todo sería, por sí mismo, sin fisuras entre forma y significado.[33]

En nuestro realismo conseguimos ese estado «perdido» de unicidad que nunca existió componiéndolo en una forma que le da una aparente realidad que no podemos compartir, si no es a distancia: a través de un punto de fuga que se aleja de nosotros y de un punto de ventaja que nos mantiene a raya. Al igual que el realismo, que presupone un refinamiento continuo de la representación hasta que se funde con la realidad, la ciencia se ha concebido como un desarrollo continuo hacia alguna verdad cognoscible y alcanzable (la apoteosis de la cual

son las grandes teorías de la unificación en física). Pero mientras que el realismo narrativo tiene más que ver con lo que llamaríamos la mirada no autorizada, una mirada que se abre a ficciones y fantasías, quizá relacionada con la escena primigenia de Freud, el realismo expositivo de la ciencia opera como portador legítimo de la mirada, aprobada bajo la mirada atenta de la ley y abriéndose hacia la verdad y el conocimiento.

Las paradojas del conocimiento sexual y cultural

Tanto la pornografía como la etnografía prometen algo que no pueden cumplir: el placer definitivo del conocimiento del Otro. Dependen de esta promesa de conocimiento sexual o cultural, pero también están condenadas a limitarse a hacerlo asequible para su representación.

En la pornografía el estado paradójico del espectador gira en torno al placer:

—Se nos satisface pero no se nos satisface por completo.

—Obtenemos placer pero nunca el placer que (únicamente) se representa. Postergamos nuestro propio placer, quizá indefinidamente, en favor de aquellos que representan su plena satisfacción (los actores). No podemos echar por tierra las ilusiones narrativas del placer sin echar por tierra las ilusiones de la narrativa.

—Estamos atrapados entre oscilaciones de deseo y placer. Desarrollamos un deseo *por* esta oscilación en sí misma. Esto conduce a la postergación de la satisfacción del deseo en favor de la perpetuación del deseo en sí.

En la etnografía nos encontramos con la estructura paradójica del conocimiento:

—Queremos saber pero no queremos saber absolutamente. Queremos hacer de lo diferente algo conocido, o, mejor dicho, conocer lo diferente. Queremos *conocerlo* pero conocerlo *como diferencia* propiamente dicha, saber que al considerarlo extraño, sigue eludiendo la comprensión absoluta. La fuerza de motivación de la curiosidad sigue ahí, conservando la novedad de lo que queremos conocer.

—Obtenemos conocimiento pero nunca el conocimiento que se representa (que es *su* conocimiento). Postergamos el conocimiento pleno asequible para aquellos que lo representan, quizá indefinidamente. No podemos echar por tierra la ilusión expositiva del conocimiento sin echar por tierra la ilusión de la exposición.

—Estamos atrapados entre oscilaciones de lo familiar y lo diferente. Desarrollamos una fascinación *por* esta oscilación en sí misma, lo que lleva a una postergación de la obtención plena de conocimiento en favor de la perpetuación de las condiciones previas para esta fascinación.

Estas oscilaciones suponen una ambivalencia. La ambivalencia no puede superarse dentro del ámbito de lo imaginario en el que se basan la pornografía y la etnografía. La ambivalencia vuelve a la relación uno mismo/Otro de identidad y oposición en el imaginario lacaniano. (Lo imaginario deriva de la historia de Lacan de la fase del espejo en la que el niño descubre que los reflejos de uno mismo, como la imagen visual de otro, parecen rezumar una solidez y un dominio que no son accesibles para uno mismo; entonces esta imagen constituye la base para la identidad y el deseo previa al lenguaje y a la representación simbólica de uno mismo con significantes como «yo».) No podemos sino tener una postura ambivalente acerca de la imagen de un Otro que resulta esencial para nuestra propia identidad pero no está bajo nuestro control corporal o mental. Kaja Silverman escribe: «Como consecuencia de la distancia irreductible que separa al sujeto de su reflejo ideal, el sujeto tiene una relación profundamente ambivalente con su reflejo. Ama la identidad coherente que le ofrece el espejo. Sin embargo, puesto que la imagen sigue siendo externa a él, también odia dicha imagen».[34]

La etnografía y la pornografía operan dentro de la falsa dialéctica de esta ambivalencia como también ocurre con otras formas de arte mimético. Se consuelan con el dominio, que a menudo se ha asociado con un placer sádico o fetichista. Estos dos discursos también ofrecen una fascinación sumisa dedicada a prolongar los momentos de éxtasis y suspender el movimiento hacia la resolución, que algunos han asociado con el placer masoquista. Estos placeres oscilan. La oscilación permite que las prácticas culturales o sexuales se conozcan, o se controlen, permitiendo al mismo tiempo que estas prácticas discursivas permanezcan al mando de la situación. Los discursos etnográficos y pornográficos conservan el control a través de la fascinación que ejercen por medio de estos placeres paradójicos ambivalentes.

La etnografía y la pornografía están condenadas a no escapar nunca de una economía de la domesticación. Estamos condenados a conformarnos con un placer/conocimiento que, con su regusto de ambivalencia, atestigua la lucha por el poder, el control y la eliminación del riesgo. Queremos saber, pero no saberlo todo; queremos quedar satisfechos pero no quedar satisfechos del todo. Tenemos el poder para perpetuar este estado; la ambivalencia es su huella.

Momentos de riesgo y subversión

Se plantean momentos problemáticos que pueden indicar las limitaciones o supuestos dentro de los que funcionan estas dos formas de representación. En la pornografía, dos formas de «problemas» potenciales dentro de las películas que aquí se tratan son el lesbianismo, a menudo recuperado a través de su estructuración para la mirada masculina, y el amor, a menudo recuperado como algo receptivo a las relaciones abiertas o múltiples. Otro riesgo sería la absorción de los per-

sonajes dentro de su propio placer. Esto puede incluir la ausencia del plano de la eyaculación (puede producirse fuera de nuestra vista, no como un espectáculo sino como un placer personal, indiferente a nuestra mirada). Esta absorción también puede incluir la pérdida de los intérpretes para el espectador ideal cuando ya no se disponen tácitamente como si siguieran las órdenes de una presencia invisible que se encargase de su orquestación. Las cintas de vídeo que en la actualidad circulan a través de redes de intercambio informales entre participantes-productores (parejas que registran sus propios actos sexuales con objeto de intercambiar sus cintas de vídeo con otros) sugieren en cierto modo esta posibilidad. Operan dentro de una economía característica pero al mismo tiempo distópica.

En la etnografía una amenaza constante es la de «tornarse nativo». La disciplina institucional mantiene a raya esta amenaza. En este caso la «disciplina» desacredita la pérdida de objetividad o la pérdida de una metodología apropiada implícita en la absorción total en otra cultura. Las narraciones no autorizadas llevadas a cabo por aquellos que carecen de legitimidad suelen provocar represalias sintomáticas de esta amenaza a la disciplina. (Las obras de Carlos Castaneda y *Shanbono: A True Adventure in the Remote and Magical Heart of the South American Jungle*, de Florinda Donner, lo ejemplifican.)

Los estados alterados, a menudo recuperados a través del comentario en *voice-over* de explicación y alegoría, son otra amenaza potencial similar a la amenaza de los personajes absorbidos en su propio placer. Estados alterados significa una «pérdida» del informante o sujeto para el etnógrafo y provoca la necesidad de recuperación. El etnógrafo se siente obligado a ayudarnos a ver lo que está ocurriendo cuando ya no es evidente. (*Tourou et Bitti*, con la determinación de Rouch de provocar y registrar un trance que no se llega a explicar por completo en ningún momento, constituye una excepción. *Trance and Dance in Bali* y *Magical Death* se ciñen más a la norma.)

Alternativas

Si queremos imaginarnos las alternativas a estos regímenes tal y como han existido, es necesario algo más que momentos de problemas y subversión potenciales. Una alternativa podría describirse como una erótica. Esto significaría más específicamente la erradicación del poder, la jerarquía y el control que producen la distancia y el *voyeurismo*. En la etnografía, alternativas similares podrían denominarse diálogo, heteroglosia, reflexión política y subversión del etnocentrismo. Todas estas alternativas requerirían un distanciamiento del efecto etnográfico de jerarquía y control. Eliminarían el estigma de tornarse nativo eliminando la voluntad disciplinaria de conocimiento que tiene como resultado una experiencia paradójica y ambivalente.[35]

Estas alternativas exigen el fin de la pornografía y la etnografía tal y como

han existido. Eliminan las oposiciones de ellos/nosotros, uno mismo/Otro, hombre/mujer que enmascaran la jerarquía como diferencia. Estas alternativas surgen como voces desde «el otro lado» que insisten en hacerse oír. Ponen en tela de juicio la imagen pornográfica (control, dominio, cosificación, *voyeurismo*). Esta exigencia de una nueva pornografía no es una opción entre erotismo y «porno duro». La exigencia más radical se basa en una disolución de la mecánica de la jerarquía al mismo tiempo que se retienen las posibilidades de lo explícito. La jerarquía más crucial es la que trata el pene como representante del falo, como significante del dominio y el control en sí. Linda Williams escribe:

> Cuando la erección, la penetración y la eyaculación ya no son las medidas principales y evidentes del placer masculino, entonces puede estar al alcance un ámbito de pornotopía femenina... Si es definitivamente imposible conocer al otro sexual, razón de más para desear este conocimiento, en especial ahora que la que antaño fue el «otro» ha empezado a hacer el viaje por sí misma. Ahora parecería posible una especulación pornográfica acerca del placer que empieza en el «otro lugar» de un deseo y placer femenino heterosexual, que construye significado en oposición al misterio cognoscible del deseo y el placer masculinos y que viaja hacia el otro masculino. Son las mujeres quienes deben decidir si quieren realizar este viaje.[36]

Las formas alternativas de representación también cuestionan la imaginación etnográfica. Las virtudes humanistas clásicas de empatía por otros y anhelo de lo ideal; una ética de la tolerancia, la buena voluntad y la comprensión; y una metodología del trabajo de campo unido a la observación participativa, estas estructuras nos llevan a un Otro prefabricado, por muy cariñosamente que lo observemos. Quizá la representación más evidente de un Otro fabricado con cariño la constituyan todavía los espléndidos dioramas de la sala de África del Museum of Natural History de Nueva York.[37] Los animales embalsamados atestiguan un encuentro en el que una parte tuvo la última palabra en todo momento. El reto está en escuchar lo que tienen que decir los otros que no están contenidos, ni embalsamados, y que se representan a sí mismos; evocar una conversación de toma y daca que es importante para ambas partes en vez de representar, explicar, describir o interpretar a otros de formas que únicamente nos importan a nosotros. Como dice Trinh Minh-ha sobre la antropología: «Una conversación entre "nosotros" y "nosotros" sobre "ellos" es una conversación en la que "ellos" quedan silenciados... La antropología queda finalmente mejor definida como "cotilleo" (hablamos juntos sobre otros) que como "conversación" (tratamos una cuestión)...».[38]

Las imaginaciones pornográfica y etnográfica han tenido su efecto liberador (la pornografía de una censura victoriana sofocante, la etnografía de una superioridad autosuficiente con respecto a otras culturas), pero ninguna de ellas son defendibles. Los intereses jerárquicos, hegemónicos e institucionales a los que sirven son demasiado evidentes.

8. La representación del cuerpo: cuestiones de significado y magnitud

Está empezando a llover otra vez. La lluvia había amainado un poco. Han invertido los motores de la nave levemente para mantenerla, lo justo para evitar que...

¡Se ha incendiado! Mira, Scotty. Mira, Scotty. Se estrella, se estrella, es terrible. [En una voz ahogada durante el resto de la narración.] Oh, Dios mío —quita de en medio, por favor— está ardiendo, las llamas lo devoran y cae sobre el amarradero y todas las personas que hay en su interior... Esto es terrible. Es una de las peores catástrofes del mundo. [Solloza.] A cuatrocientos o quinientros pies de altura. Un accidente horrible, señoras y señores, el humo y las llamas ahora, y la nave está cayendo a tierra, no exactamente sobre el amarradero. [Solloza, se queda sin voz.] Oh, la humanidad, todos los pasajeros, que atestan el lugar... Ni siquiera puedo hablar con la gente que tiene amigos ahí. Es una... [solloza], no puedo hablar, señoras y señores, de verdad; es un amasijo de chatarra humeante, y apenas si puede respirar la gente. Lo siento; de verdad, apenas puedo respirar. Voy a entrar donde no pueda verlo. Scotty, es terrible. [Solloza.] No puedo... Escuchen, amigos, voy a tener que parar durante un momento porque he perdido la voz. Esto es lo peor que he visto en mi vida.

Comentario radiofónico en directo del accidente del dirigible Hindenburg, 6 de mayo de 1937

Parece ser que hay un grave error de funcionamiento.

Comentarista en voice-over *de la NASA durante la explosión de la lanzadera espacial Challenger, 28 de enero de 1986*

Un momento eliminado de la narrativización subsiguiente del desastre de la lanzadera espacial Challenger fue esta respuesta inicial de la propia voz omnisciente del narrador de la NASA. Mientras un estallido enorme y brillante de combustible convertía el cohete en una lluvia de fragmentos ardientes, el narrador sólo fue capaz de decir que el error de funcionamiento era grave. El lenguaje como regulación y control. El lenguaje como anestésico de las emociones: la voz de la NASA habla en un registro que anula las sensaciones y el dolor del individuo incluso cuando se desencadena una tragedia. A diferencia del comentarista aterrado e impotente del desastre del Hindenburg, el narrador de la NASA había desarrollado la capacidad de representar los peligros del vuelo, los riesgos de las misiones y la experiencia de la muerte con la imparcialidad de la ciencia empírica y la burocracia anónima.

Estas palabras se han perdido; ni un solo reportaje ha hecho referencia a las mismas. La propia visión de la NASA fue sustituida por una dramaturgia nacional que buscaba representar algo rutinario y mecánico como destino y sacrificio. La política no podía tomar tan a la ligera esta eliminación espectacular de vidas humanas. No se trata sólo de vidas, sino de individuos convertidos en representantes del carácter nacional norteamericano, del imperativo nacional de la movilidad, el ascenso y la conquista. Es posible que el «error de funcionamiento» no fuera suyo pero tenían en sus manos el destino nacional norteamericano, o eso quería hacernos creer la dramaturgia nacional que envolvió rápidamente el evento. Aquellos siete individuos debían recuperarse, no en carne y hueso, sino espiritualmente, como encarnaciones ejemplares de ideales culturales, reafirmando de este modo una sensación común de propósito nacional.

Esta grotesca yuxtaposición de suceso y comentario, prueba y afirmación pone de manifiesto la falta de conexión que se propone estudiar este capítulo. La información de un «grave error de funcionamiento» plantea la cuestión de cómo cualquier marco narrativo o expositivo puede pertenecer a un orden de magnitud que se corresponda con la magnitud de lo que describe.[1] La narrativa y la exposición son formas de miniaturización que intentan resumir un «mundo» que tiene algún significado para nosotros. El documental presenta un mundo cuyas clase y naturaleza tomamos por congruentes y contiguas con el mundo en el que actuamos en vez de considerarlas como representación de una trasposición imaginativa del mismo. En el documental la gente actúa como agentes en la historia; en la narrativa no, por muy persistentemente que demos significado a la historia por medio de la narrativa. ¿Qué estructura pueden tener los documentales que evoque o restaure para el espectador aquellos órdenes de magnitud apropiados para la plena dimensionalidad del mundo en el que vivimos y de aquellos que lo habitan?

Mortalidad, mito y magnitud

Estas cuestiones parecen particularmente apropiadas para la forma cinematográfica documental, ya que dicha forma activa convenciones que nos preparan para esperar un estatus privilegiado en lo que respecta al nexo indicativo entre signo y referente. Nuestra aprehensión de este nexo afianza la imagen en la especificidad de un momento determinado. Dichos momentos se entienden como algo más sujeto, en el momento de la filmación, a las vicisitudes de la historia que a la coherencia de la narrativa. Persiste una cierta cualidad del momento fuera del dominio de la organización textual. La cuestión de magnitud va más allá del patrón formal en sí mismo y se lanza a la búsqueda de estructura, estilo y sistema proporcionados con lo que se representa, ya que se trata de logros cuya satisfacción es fundamentalmente *estética*. Las consideraciones de magnitud nos llevan más allá, hacia una conciencia de lo que es fundamentalmente proporcionado y la *praxis* necesaria para abordarlo. Como tales, las cuestiones de magnitud se vuelven a mezclar con cuestiones de retórica y reflexión política. Para establecer un punto de enfoque más concreto, el énfasis recaerá sobre el cuerpo y la cuestión recurrente de qué hacer con la gente, de cómo *representar* a otra persona cuando cualquier representación constituye una amenaza de disminución, fabricación y distorsión.

Las citas que encabezan este capítulo son en mayor medida exclamaciones que descripciones. La espontaneidad desnuda que las provoca pone de manifiesto supuestos y predisposiciones acerca de la relación entre observador y evento que quizás otras manifestaciones mejor elaboradas no revelarían. La sensación de «diseño» retórico, el esfuerzo por conseguir que el lenguaje satisfaga diseños específicos en la parte del receptor, tiene aquí escaso valor de cambio. Las manifestaciones no ocupan un lugar distanciado de la historia a través del lustre de la forma retórica o estética. Aunque alzadas en nombre de otros —como comentario— estas voces se implantan en la historia como respuestas espontáneas y lógicas (y por tanto ideológicas) a la experiencia inmediata. Reconocen de un modo más directo, por tanto, la amenaza mortal de la eliminación, la urgencia del control, el ansia de poder y el lugar esencial del lenguaje como ruedo en el que sistema y necesidad se enfrentan para prevalecer a pesar del caos inmanente. En el «punto cero» de reflexividad o diseño teórico, consiguen no obstante el efecto que producen la reflexividad o la retórica en textos menos espontáneos y más trabajados: la invocación de magnitudes que exceden cualquier texto. El deslizamiento incesante de significantes se interrumpe: podemos echar un vistazo a través del golfo que separa la representación de la experiencia.

Las cuestiones de magnitud son siempre cuestiones que no van en contra de lo establecido sino más allá, fuera de las limitaciones de cualquier sistema determinado. Estas dos citas, aunque sus tonos representen polaridades opuestas,

son tentativas de detener la pérdida de significado con que amenaza el desastre. Señalan, a través de la histeria por una parte y del aletargamiento burocrático por otra, la diferencia radical entre un sistema discursivo (lenguaje) y la experiencia, o su suma, la historia. «La historia *no* es un texto, ni una narrativa, dominante o de ningún otro tipo... Historia es lo que hiere, es lo que niega el deseo y establece límites inexorables a la praxis individual y colectiva.»[2] Sigue habiendo una magnitud de exceso. Es un espectro que acecha todo lo que puede decirse o escribirse.

Las cuestiones de magnitud nos devuelven al problema de la relación entre un signo y su referente, una relación que se ha pasado por alto en el universo semiótico y postestructural de la «carcel» discursiva que rara vez iba más allá de las relaciones estrictamente textuales entre significante y significado.[3] El documental, sin embargo, requiere una conciencia de la realidad antecedente antes de que pueda cobrar vida como una forma específica de representación. *La cuestión de magnitud implica una tensión entre la representación y lo representado tal y como la experimenta el espectador.* Si eliminamos esta tensión y entramos en el ámbito del compromiso estético, las cualidades y cuestiones específicas del documental dejan de ser pertinentes.[4]

El punto en cuestión es la experiencia de una condición subjetiva que triangula espectador, representación y representado. Nuestro interés se centra en las modalidades expresivas que ponen en juego incluso las representaciones descriptivas u «objetivas» que dirigen nuestra atención hacia una realidad histórica precedente. Esto puede considerarse como un aspecto de la ideología en el que ésta alcanza su mayor grado de objetividad. Las ideas y los conceptos no pueden simplemente anunciarse si se quiere que además se crean. En este sentido dialéctico, la cultura aporta la «base» para estas actividades de producción económica a través de las que las cosas —objetos físicos como el cuerpo humano— adquieren la significancia de signos dentro del intercambio y la comunicación humanos. La producción cultural pide que demos nuestro consentimiento a un lugar asignado dentro de los signos y significados del espacio social. Convierte la lógica objetiva y uniforme del mundo en un complejo ámbito de significado y valores intersubjetivos.

El sujeto humano debe ser introducido en este ámbito visceralmente atractivo de modo que se puedan hacer conexiones entre el deseo y el mundo dispuesto a nuestro alrededor. La experiencia visceral debe tornarse significativa. Nos es necesaria una sensación imaginativa de lo que significa, para entrar a formar parte o participar de ello (cómo es la comunidad); de a partir de qué estados condicionales engendra la participación (cómo sería si...); de qué formas de subjetividad se acompañan estas posibilidades (qué sensación daría si...) y de la *forma* dentro de la que se encarnan estas subjetividades (qué aspecto tendría, qué patrones seguiría si...). De estas intangibilidades —los ámbitos imaginarios y simbólicos dentro de los que funciona la retórica— proce-

den la motivación y el propósito, la disciplina y el autocontrol, la convicción y la defensa, en resumen, todas aquellas magnitudes de la subjetividad que nos ubican en relación con lo que existe, lo que es apropiado y lo que es posible.

La magnitud, por tanto, plantea cuestiones no sólo de correspondencia indicativa entre un texto y el mundo visual sino también de correspondencia ideológica entre un texto y el mundo histórico. Las magnitudes que abre un texto no son meramente una cuestión de nombrar algo de gran importancia sino, más bien, de situar al lector en una posición en la que estas magnitudes reciban intensidad subjetiva. Las cuestiones de magnitud pertenecen en mayor medida a nuestra experiencia de un texto que a su estructura formal o comprensión cognitiva.[5] Estas cuestiones nos llevan hacia una *política* de la fenomenología, un reconocimiento de la prioridad de la experiencia no como una estructura para agrupar y describir sino como las bases o cimientos sociales para la auténtica praxis.

A este respecto tiene una importancia esencial nuestra experiencia del cuerpo. El cine documental hace hincapié en la presencia del cuerpo. Ejerce una demanda incesante de *habeas corpus*. Al igual que el sistema legal, el discurso documental hace hincapié en el principio de que se nos debe presentar el cadáver. Testigo y testimonio, exposición y refutación, acusación y negación: todo ello depende del enfrentamiento directo y la presencia física.[6] El cine en general no puede dejar la encarnación de los personajes o actores sociales a la imaginación del espectador. Sigue prevaleciendo un nexo indicativo entre la imagen fotográfica del cuerpo humano y el concepto más abstracto del ente histórico o narrativo. Podemos imaginar que Hamlet o Jesús tienen el aspecto que nosotros, y nuestra cultura, queramos asignarles, pero la imagen de Martin Luther King, hijo, pronunciando su discurso de «Tengo un sueño» o el ciudadano chino que detuvo toda una formación de tanques con su cuerpo durante la masacre de Tiananmen el 4 de junio de 1989, no pueden separarse de su aspecto fotográfico.

Aunque memorables, ni el Hamlet de sir Laurence Olivier ni el de sir Richard Burton tienen superioridad ontológica con respecto a la interpretación de cualquier otro actor, pero el «Kennedy» de John F. Kennedy siempre pertenecerá a un orden totalmente diferente al «Kennedy» de Martin Sheen o de cualquier otro actor. Una similitud fotográfica ofrece pruebas de una vida tal y como una persona la vivió y la experimentó en su propia carne, dentro de las limitaciones de su propio cuerpo físico, histórico. Y sin embargo esta similitud es en sí misma prueba insuficiente. No es sino un momento congelado, un artefacto, que necesita la fuerza de animación del tiempo, la narrativa y la historia para adquirir significado como experiencia. Una *conciencia* de la tensión entre la representación y lo que se representa, de magnitudes que van más allá de la representación, es la base para la praxis provocada por un texto.[7] Aquí es donde el

cine, como reconoció André Bazin en la última frase de su famoso ensayo «Ontología de la imagen fotográfica», «es también un lenguaje».

Extender la mano y sin embargo no tocar a nadie: espectáculo o vivificación

Pongamos por caso la apertura de *Roses in December*. El metraje de noticiario inicial con que empieza esta película nos trae a la mente ese tiempo en que el cuerpo ya no es prueba de vida sino de muerte. *Roses...* empieza con la exhumación de cuatro americanas asesinadas en El Salvador, entre ellas Jean Donovan, una misionera seglar que ayudaba a la Iglesia católica. La naturaleza gráfica y clínica de la mirada, o más bien mirada fija, de la cámara es profundamente turbadora. La visión de un cuerpo extraído con unas cuerdas de su tumba que cae inerte sobre la tierra polvorienta, el residuo físico de lo que fuera humano, se acerca a aquello que no se puede ver. La tensión entre lo que vemos y lo que representa puede exceder todo límite. Este tipo de imágenes atestiguan la problemática de la mirada profesional o clínica.[8] ¿Qué perspectiva ética (o política) autoriza semejante visión? ¿Qué respuesta podemos tener como espectadores? ¿Qué esfuerzo se exige para restaurar toda la magnitud de una vida que ha alcanzado su fin? ¿A través de qué medios y con qué fin se puede representar la vida ausente que habitaba este cuerpo inerte, por incompleta o parcialmente que sea?

Estas cuestiones implican un compromiso dentro de un ámbito ideológico y saturado de valores. Esta cuestión de magnitud, sin embargo, se ha abordado de un modo acusadamente incompleto dentro de los términos que la cultura occidental le ha asignado tradicionalmente. Tanto si se habla de un individuo considerado «uno de nosotros» como si se habla de Otro, ni la simbología del martirio ni la iconografía de la víctima, ni el estado emocional de simpatía ni la benevolencia de la caridad constituyen un marco de referencia adecuado. Estos iconos y sentimientos dependen del mantenimiento de la distancia que su valoración emocional se supone debe superar. Ofrecen un estado subjetivo de existencia a la persona que extiende la mano que reafirma la separación del mismo modo que el amor romántico sostiene un estado de enamoramiento que, si ha de persistir, requiere una pasión no correspondida. (La canción de AT&T que nos pide «extiende la mano y toca a alguien», utilizada en anuncios especiales que patrocinaban el concierto de Live-Aid para paliar el hambre en Etiopía, es apta para una compañía telefónica: el gesto nos exonera del contacto físico que se ofrece a simular.) Las víctimas y los mártires flotan en el ámbito atemporal de lo malogrado o lo ejemplar; la simpatía y la caridad deben concederse, no negociarse. Estos términos sostienen la alteridad como condición previa para su existencia en vez de superarla.

Esta cuestión de magnitud implica un orden diferente de compromiso. Los términos siguen siendo emocionales, basados en la experiencia y viscerales. El punto en cuestión es la vivificación, el transmitir como *sentido* aquello a lo que las representaciones sólo hacen alusión. Los lazos afectivos deben forjarse de forma oblicua, entre el espectador y la representación pero en relación con el referente histórico. Vivificación no equivale a persuasión, aunque ésta puede ser una parte esencial de aquélla. (Lo que se torna más vívido es el exceso que queda después de que la prueba y la argumentación, la retórica y la convicción hayan dicho lo que tuvieran que decir.) La vivificación no es en modo alguno similar al espectáculo, aunque puede contribuir al mismo. El espectáculo es más bien una forma abortada o cerrada de antemano de identificación en la que el compromiso emocional ni siquiera se extiende hasta donde llega la preocupación sino que por el contrario permanece atrofiado en el nivel de la sensación.

Lo que implica la vivificación está más cerca de una sensación percibida de contradicción, dilema o paradoja existencial.[9] Se trata de un aspecto específico de esos estados de existencia participativos, condicionales y subjetivos (cómo sería si... etcétera). Encarnan una sensación de disparidad entre lo que es y lo que podría ser. Estos estados de existencia son los medios a través de los que la reflexividad política también se convierte en algo más que un ejercicio formal. Las magnitudes que requieren restauración se disponen en torno a estructuras de sentimiento nacientes, experiencias aún sin categorizar dentro de la economía de una lógica o sistema, algo así como lo que Roland Barthes describiera como el «tercer significado» o «significado obtuso» en ciertas imágenes de Eisenstein,[10] un significado que podría servir para subvertir antes que para destruir la narrativa. De un modo similar, la magnitud puede subvertir las comodidades que ofrece el discurso (estructura, orden, distancia, clausura) sin destruir la condición de su propia emergencia (las propias formaciones discursivas).

¿Cómo, por ejemplo, puede ser el cuerpo un agente y un objeto al mismo tiempo? ¿Cómo puede ser testimonio de vida y evidencia de muerte? ¿Cómo puede una persona vivir sujeta a las vicisitudes de la historia y aun así ser recordada como algo en cierto modo trascendente, disponible para su reinterpretación mítica? ¿Cómo puede un sistema económico que destruye su entorno no destruirse a sí mismo? ¿Cómo puede lo que parece ser diferencia y equidad en un nivel convertirse en jerarquía y control en otro? Los sistemas que producen sujetos que son múltiples, divididos y estratificados constituyen un magnífico terreno de abono para la contradicción y la paradoja. Un texto puede vivificar estas tensiones realzando como consecuencia nuestra propia conciencia y experiencia de contradicción o paradoja como un paso adelante en el proceso de desentrañarlas, refundirlas y transformarlas.

Lo que exige vivificación, por tanto, no es el sonido y la furia del espectáculo, ni las realidades empíricas de hechos y fuerzas, sino la conciencia de diferencia alcanzada a través de la experiencia que, en la construcción de la reali-

dad social, se ha convertido en contradicción. Los textos, precisamente porque funcionan como ámbitos en miniatura más controlados desde un punto de vista formal, lo hacen posible de formas específicas. Traen a la mente la diferencia, por ejemplo, disponible para su refundición, entre una representación y aquello que se representa, entre el texto y el contexto en sí, y, con ella, la diferencia entre el cuerpo físico y las representaciones discursivas que hacemos del mismo. La propia realidad está disponible para su reconstrucción; los textos pueden darnos nuestro primer vislumbre de cómo es algo en realidad, ofreciéndonos, como si fuera por vez primera, una representación de lo que se postula que siempre había estado ahí. Como sugiriera Walter Benjamin, este proceso, quizás intrínseco al arte mimético, se acelera en gran medida en el mundo industrial (y postindustrial, posmoderno). Con la pérdida del «aura» todo queda liberado de su posición dentro de la tradición. Todo está disponible para su representación y su reelaboración.[11]

El contexto histórico se interna en el documental de un modo característico, como exceso y como subtexto. Para conmover, persuadir o convencer; para abordar y al menos dar la impresión de resolver la contradicción; para establecer una sensación de magnitud presente *in absentia*, el texto debe reconocer y trabajar sobre la historia. En el grado en que dicha acción simbólica es una forma de hacer algo importante en el mundo, el mundo debe llevarse al ámbito de lo simbólico en vez de hacer referencia al mismo o reflejarlo como algo intrínsecamente distinto de dicha acción. Como señala Jameson:

> El acto simbólico, por tanto, empieza produciendo su propio contexto en el mismo momento de emergencia en el que toma distancia para arremeter contra éste, midiéndolo con respecto a su propio proyecto activo. Toda la paradoja de lo que estamos denominando subtexto puede medirse según esto, que la obra literaria o el objeto cultural en sí, *como si fuera por vez primera*, da lugar a esa situación contra la que es al mismo tiempo una reacción [la cursiva es mía].[12]

La sensación en la que una realidad preexistente se representa como si fuera por vez primera puede ser particularmente acusada con la ficción escrita en la que esos anclajes indicativos tan cruciales para el documental están ausentes. *A sangre fría* (In Cold Blood, 1967) y *Ragtime* (Ragtime, 1981) dan textura palpable a lo que, a pesar de ser real, había resultado mucho más esquivo antes de estas textualizaciones. Los textos entran en un terreno imaginativo para el que hay disponibles pocas orientaciones más. Un documental que trata sobre el Holocausto o el *apartheid* entra en un terreno en el que la historia ya ha sido textualizada una y otra vez, tanto en imágenes como en palabras. Y aun así, la sensación de que esta realidad aparece ante nosotros, como si fuera por vez primera, sigue siendo intensa. En gran medida esto es así porque la realidad se nos presenta sin perder de vista el propio proyecto del texto, su propia argumentación. Pero también porque el

texto ubica en la persona de sus sujetos, como si dijéramos, las tensiones, conflictos, contradicciones y paradojas de un momento histórico, haciéndolas reales, como si fuera por vez primera, porque se transmiten con una especificidad que nunca habían tenido. El documental no tiene por qué tener temor alguno al efecto que Jameson observa en una buena parte de la literatura escrita, en la que esta impresión de realidad es reconocida únicamente a través del texto, en la que persiste una ilusión de que «la propia situación no existía antes [de que el texto la crease], de que no hay sino un texto, de que no hubo en ningún momento una realidad adicional o contextual antes de que el propio texto la generara».[13] El ejemplo representado existía sin duda alguna antes de la cámara. Lo que quizá no existiese antes de la representación es el significado, el valor y la experiencia afectiva de esta situación o evento en la imaginación de otros. La historia nos espera fuera del texto, pero pueden descubrirse aspectos de su magnitud dentro del mismo.

Al ver, en *Shoah*, al peluquero israelí que demora y desvía repetidamente el interrogatorio de Claude Lanzman de la realidad claramente recordada de ser un barbero en un campo de exterminio nazi, afeitando las cabezas de quienes iban a morir, o cómo le resulta imposible al ex diplomático mantener su serenidad ante la cámara cuando se le pide que relate su experiencia de entrar en el gueto de Varsovia para hacer un informe de primera mano de las condiciones en que se encontraban los líderes aliados (se viene abajo e insiste en que se retire la cámara), se nos coloca frente a representaciones que atestiguan una realidad histórica que asume órdenes de magnitud experimentados como si fuera por vez primera, en este momento concreto, en relación con estas personas específicas y su despligue corporal de un trauma que el tiempo no puede curar. En el documental de PBS *Arab and Jew: Wounded Spirits in a Promised Land*, los trabajadores palestinos describen cómo no tienen ningún problema para atravesar los controles fronterizos por las mañanas, cuando su llegada a las fábricas israelíes es necesaria por razones económicas pero al mismo tiempo podrían introducirse armas y suministros *en* Israel. Por las tardes, sin embargo, se les hostiga, se les hace esperar y se les detiene en su viaje de regreso a los territorios ocupados. La puntualidad ya no tiene importancia y la lección del poder puede impartirse para disfrute de los poderosos. La representación de este patrón nos transmite, como si fuera por vez primera, una sensación de la magnitud de las contradicciones que se manifiestan en los cuerpos tensos, frustrados y aun así sumisos de quienes no deben resistirse demasiado abiertamente al control del discurso y el movimiento ejercido sobre ellos.

La mortalidad del cuerpo supone un reto constante para el documental. Elude toda estrategia de representación. Es, en el momento crucial en que tiene lugar, irrepresentable. Las constantes o *signos* vitales, representaciones, nos ofrecen una frontera que la vida puede atravesar subrepticiamente, pero son indiferentes a la suerte de los valores que le asignamos o a los sentimientos que unimos a ella. La muerte es la conclusión o cese de algo interior, invisible.

La representación recurre a aquellos signos vitales que ofrecen una indicación oblicua de lo que no puede mostrarse directamente como lo inconsciente. Estos signos son tanto médicos (pulso, electrocardiograma, etcétera) como sociales (orificios de bala, heridas de arma blanca, escenas de destrucción en masa). Estos últimos signos son algo común en la era de la guerra «moderna» y la aniquilación en masa. Las cuestiones éticas/políticas/ideológicas que plantean tienen un magnitud considerable en sí mismas. *Consuming Hunger* aborda precisamente esta cuestión con respecto a la hambruna en Etiopía, *Le sang des bêtes* en referencia al matadero urbano, *Nuit et brouillard* en relación con el Holocausto. ¿Cómo podemos vivificar las contradicciones de un evento que está construido a partir de lo inimaginable, lo invisible y lo insoportable? La ficción, con su simulación de lo histórico, resulta del todo superflua en estos casos. Películas como *La decisión de Sophie* (Sophie's Choice, 1982), *El prestamista* (The Pawnbroker, 1965), que representan la experiencia en campos de exterminio de individuos específicos, ejercen una fuerza centrípeta que oscurece la relación entre la representación y su referente histórico. La interpretación, el desarrollo de los personajes y la estructura narrativa se insinúan, como lo hace la calidad del «acabado»: el aspecto pulido o laqueado de las reconstrucciones, el maquillaje y el vestuario, cuyo poder de simulación es de un orden muy diferente al del poder de autentificación de la imagen documental. Lo que vemos ya no es el referente representado como si fuera por vez primera, sino como se ha representado en numerosas ocasiones, durante el tiempo suficiente para constituir una iconografía y una estructura, una fuente de estereotipos y espectáculo. Es necesario algo distinto de una ficción semejante a cualquier otra, y el documental ofrece un posible enfoque.[14]

Cuerpos en peligro y las medidas profilácticas adoptadas

Con el documental tenemos la convicción de que el referente posee el mismo estatus que nuestros propios cuerpos. Su mortalidad está tan en juego como lo está la nuestra. La muerte no es una simulación sino un acto irreversible. Está en juego la representación de los ultrajes y los peligros de los que es heredera la carne con la magnitud suficiente para evitar la seguridad de las respuestas cómodas a la caridad o simpatía para con los mártires o las víctimas.

El espectáculo de los desastres del Hindenburg y el Challenger recalca una de las principales preocupaciones de este siglo: los riesgos de eliminación. Lo que el dirigible Hindenburg representara como accidente, el Holocausto lo representó como política. Lo que autorizó el *Nacht und Nebel Erlaß* [Decreto Noche y Niebla] del 7 de diciembre de 1941 (el secuestro secreto y sin explicación alguna de ciudadanos de sus hogares y vecindarios llevado a cabo por fuerzas paramilitares) se convirtió en la espina dorsal del terrorismo institucionalizado

en Latinoamérica (la «desaparición» de disidentes y críticos). La inclusión en colectividades conlleva sus riesgos, ya sea la virulencia del antisemitismo y el racismo, o el riesgo más contemporáneo de compartir un ascensor, un avión, una aguja hipodérmica o un estadio de fútbol. Mientras que los riesgos de accidentes automovilísticos y aéreos hacen de la vida cotidiana un punto de partida violento, repentino en un sentido inesperado, el terrorismo y el sabotaje ponen la vida individual en manos de una mezcla pavorosa de tecnología y desesperación. Las estadísticas atestiguan el riesgo cada vez mayor de insecticidas, aditivos, tubos de escape y agentes contaminantes industriales. El aterrador poder del cáncer para hacer que el cuerpo se vuelva contra sí mismo se combina ahora con la capacidad del SIDA para evitar que el cuerpo se defienda. Las vicisitudes de la vida moderna proponen un paisaje de peligro biosocial a una escala impensable hace sólo diez años. Todas esas disminuciones del propio yo que imponen las jerarquías continuadas de raza, sexo y clase se combinan con estas amenazas de eliminación para ubicar el cuerpo en una situación de asedio. El testimonio visible, perdurable de la persistencia del cuerpo adquiere ahora importancia especial, ya que las amenazas de su eliminación permanente son más generalizadas.

Los riesgos de posesión suponen una amenaza que procede de otra dirección. Las economías de colonización o, en una jerga más moderada, administración corporal, tienen como objetivo hacerse con el control efectivo del cuerpo, salvaguardarlo, regular su actividad, supervisar sus movimientos. «Nuestros cuerpos, nosotras mismas» fue antaño un eslogan feminista, pero también anuncia los riesgos del dominio de uno mismo. Este eslogan convierte el cuerpo en un artículo de consumo. Los derechos de propiedad se le deben asignar al «propietario» legal del cuerpo, uno mismo. Entonces el cuerpo se duplica como una entidad diferente del cuerpo que quiere controlar al mismo tiempo que sigue siendo, en otro sentido, un subsidiario que pertenece por completo a ese mismo cuerpo. Esto da pie a una paradoja existencial: uno mismo es *dueño* de su cuerpo, pero su cuerpo *es* uno mismo. Esto convierte la diferencia en contradicción. Esta paradoja llega hasta el meollo de las cuestiones de representación: ¿cómo se puede representar hacerse con el control de algo como un acto de liberación sin replicar los patrones imaginarios, jerárquicos del control en sí?

La metáfora generalizada para la administración, terapéutica, punitiva o emancipatoria del cuerpo es la profilaxis. Las limitaciones y salvaguardias aplicadas al cuerpo, adoptadas por voluntad propia, aceptadas como limitaciones necesarias al libre flujo de la diferencia, tienen una gran vigencia en una era en la que los fluidos elementales de la vida (semen y sangre) son también los fluidos de la muerte. Desde los registros de seguridad de los aeropuertos hasta los cuatro lugares principales de producción de sexualidad según Foucault —el cuerpo femenino, el niño como sujeto que desea, la pareja procreadora y las «perversiones» de lo no procreador— los patrones de disciplina corporal se re-

afirman en que, por su propia naturaleza, no sólo representan poder y seguridad para el cuerpo, sino amenaza, contagio y pérdida de control. Algunos riesgos de posesión son, si se aceptan, riesgos razonables, por nuestro propio bien, pero disminuciones en cualquier caso. Algunos riesgos permiten a otros hacernos aquello para lo que están autorizados, en nombre de algún ideal cultural, cuya realización puede tener lugar a expensas de nuestro propio cuerpo.

El cuerpo es el campo de batalla de valores opuestos y de su representación. Las imágenes de lo estable, fijo y seguro hacen las veces de una especie de talismán, defendiéndonos contra las cualidades mudables, vulnerables y maleables del cuerpo. Un vasto repertorio de mitos y héroes populares complementa los estereotipos y prejuicios del sexismo y el racismo para formar un diorama cultural en el imaginario social. Los héroes y las estrellas populares, con sus aspectos idealizados y logros memorables, constituyen iconos de solidez o perfección imaginarias. Las ideologías, en el sentido más restringido de sistemas de creencia organizados, reducen la contradicción, la ambigüedad o la diferencia convirtiéndolas en polaridades de aplicación universal. La narración omnisciente y los presentadores de las noticias, o, en ocasiones, las presentadoras, con sus revindicaciones de autenticidad estentóreas, constituyen un sistema de apoyo potencial para la estabilización de estas ideologías, o posiciones de «sentido común». Las celebridades, mientras duran, constituyen otro sistema. El héroe masculino de la serie Rambo y, en su versión de cuello blanco, el malvado Michael Douglas de *Wall Street* (Wall Street, 1987) proponen modelos para estar en el mundo en los que una sólida armadura de carácter garantiza tanto la indestructibilidad como la impenetrabilidad. Las visiones cibernéticas de *Robocop* (Robocop, 1987) *Terminator* (The Terminator, 1984), «Max Headroom» y *Blade Runner* (Blade Runner, 1982) llevan esta tendencia a una conclusión lógica. El simulacro de *cyborg* sustituye al cuerpo original y muchos de sus defectos o ineficiencias al mismo tiempo que da una representación humanoide, incluyendo el deseo, a una máquina.

Estas imágenes del cuerpo reorganizado de acuerdo con un paradigma administrativo intentan lo que Jean-Paul Sartre sugirió que intentaba el antisemita, como prototipo para aquellos cuya identidad depende de un Otro construido a partir de sus propias proyecciones imaginarias:

> ¿Cómo puede uno elegir razonar falsamente? Por un deseo de impenetrabilidad. El hombre racional sufre al intentar llegar a la verdad; sabe que su razonamiento no es sino una tentativa, que pueden sobrevenir otras consideraciones que arrojen dudas sobre él. Nunca ve con mucha claridad adónde va; está «abierto»; incluso puede dar la impresión de dudar. Pero hay gente a la que atrae la durabilidad de una piedra. Quieren ser imponentes e impenetrables; no quieren cambiar. ¿A dónde, de hecho, les llevaría el cambio? Aquí nos encontramos con un miedo básico a uno mismo y a la verdad. Lo que les asusta no es el contenido de la verdad, de la que no tienen concepción alguna, sino la propia forma de la verdad, esa

> cosa de aproximación indefinida. Es como si su propia existencia estuviera en una suspensión continua. Pero quieren existir en su totalidad y de inmediato. No quieren ninguna opinión adquirida; quieren que éstas sean innatas. Puesto que temen al razonamiento, quieren llevar el tipo de vida en el que el razonamiento y la investigación sólo desempeñen un papel subordinado, en el que uno sólo busca lo que ya ha encontrado, en el que uno sólo se convierte en lo que ya era. Se trata únicamente de pasión [aunada en oposiciones e identidades imaginarias —BN—]. Sólo un intenso prejuicio emocional puede dar una certidumbre como la del rayo; puede por sí solo mantener a raya a la razón; puede por sí solo mantenerse insensible a la experiencia y durar toda una vida.[15]

Al igual que el odio y sus mitologías de lo inmutable, la argumentación narrativa y expositiva tiene como objetivo anular las incertidumbres del tiempo, convertir la teleonomía (un comportamiento de búsqueda de objetivos con propósitos cambiantes) en teleología (un movimiento mensurable hacia un objetivo predefinido e inalterable). El problema planteado presagia la solución ofrecida; el desequilibrio inicial prefigura la restauración del equilibrio en la conclusión; la búsqueda del héroe determina el desarrollo de la narrativa hacia el éxito o el fracaso. Las narrativas imparten una predeterminación al paso del tiempo; limitan el devenir de los acontecimientos a los que son pertinentes para la resolución del conflicto dramático que construye la propia narrativa.

La narrativa, ya sea en forma de ficciones o de historiografía, ofrece consuelo frente a las aproximaciones indefinidas. Ofrece un medio con textura moral y carga ideológica de dar razón de la diferencia temporal, lo que habitualmente denominamos cambio. Las narrativas, como las mitologías, son los sistemas discursivos a los que traducimos la contingencia histórica con la esperanza de anularla, al menos en nuestras representaciones, de modo que quepa la posibilidad de organizar hechos, prácticas e ideales en patrones de significado que se puedan adoptar, rebatir, subvertir o derrocar. Quizá sepamos que las narrativas son formas de profilaxis engendradas socialmente contra la vicisitud histórica. Quizá optemos por creer en ellas igualmente. Su uso en el cine documental, y los órdenes de magnitud que pueden obstruir o revelar, plantea la cuestión de la forma representativa: ¿cómo pueden representarse en un texto situaciones y sucesos, los cuerpos de individuos y los intercambios entre ellos con objeto de provocar una aprehensión de magnitudes descubiertas o reveladas, quizá incluso como si fuera por vez primera? Más concretamente, ¿cómo pueden esos habitualmente representados como Otro reapropiarse de sus imágenes, restablecer sus propios lugares y reclamar sus propios cuerpos, en especial cuando han sido desplazados sistemáticamente de la posición de autor o autoridad? Los riesgos de la eliminación corporal y la profilaxis del cuerpo que impregnan nuestra época cultural hacen que estas cuestiones sean urgentes.

La reflexividad y el propósito de magnitud

Las cuestiones de magnitud también plantean cuestiones de propósito. ¿Con qué fin queremos confundir cualquier sencilla sensación de autenticidad, cualquier reafirmación de que las cosas son, de hecho, lo que parecen? Surgen motivos fundamentales de bases estéticas, espirituales y políticas: hacernos ver de nuevo nuestra relación con el mundo a través de la experiencia de la forma; hacernos tomar conciencia de un patrón de búsqueda de objetivos superior a los propósitos personales o materiales que funcionan en el mundo; unirnos los unos a los otros en pos del bien común. La mayoría de las teorías cinematográficas contemporáneas hacen hincapié en la confluencia de lo formal y lo político, dejando lo espiritual como un desvío hacia el idealismo. Esta tendencia puede ser una reacción contra las religiones occidentales establecidas que postulan un espíritu trascendental, antropomórfico en vez de un espíritu inmamente, ecológico o cibernético. La teleología de la «voluntad de Dios» sustituye la teleonomía de los sistemas de búsqueda de objetivos.[16] Sea como fuere, a partir de ahora intentaremos comprender de qué modo las estrategias y las opciones formales de la representación documental abren posibilidades de aprehensión en términos estéticos, espirituales y políticos.

Lo que es vital es el descubrimiento de la desproporción entre representación y referente histórico, el rechazo de la contención y la clausura y el desafío a la explicación totalizadora (las narrativas de dominio de cualquier clase). Pueden entrar en juego las paradojas de la representación en sí (la presencia en ausencia del referente y el realizador; la ilusión indicativa de un nexo ontológico y el hecho textual de la producción semiótica; el dilema del que hablará en nombre de muchos, diciendo lo que otros habrían dicho, y aun así diciéndolo con una fuerza retórica por él mismo concebida que lo convierte en algo que siente y en lo que cree, no algo que solamente ha oído; etcétera). Estas paradojas pueden intensificarse y su presencia ser reconocida. Pero esto quizá lleve únicamente a una reflexividad formal en vez de política. Lo que es necesario más allá de esto es una vivificación de la paradoja existencial, la contradicción vivida en sí, las tensiones y conflictos que existen entre el texto y su mundo, que dan forma a su contexto y también informan el texto de maneras que pueden aprehenderse.

Este último punto debe ampliarse, en particular en lo que respecta al documental, en el que los hechos y el reflejo aparentemente simple de las prácticas sociales se admiten sin problemas pero las dimensiones más subjetivas y experimentales se suelen rechazar. (Véase la negativa de la American Academy of Motion Picture Arts and Sciences a nominar *The Thin Blue Line* o *Roger and Me* para uno de sus premios: estas películas eran al parecer «demasiado subjetivas» o «demasiado personales» para encajar en las definiciones institucionales de la producción documental.) La mera posibilidad de lo que estoy descri-

biendo también rechaza la noción de que la narrativa o el realismo ejerzan efectos monolíticos. Por el contrario, aunque establecen prioridades y limitaciones, siguen siendo susceptibles a las formas de transformación global así como a la fisura y la contradicción locales. Estos momentos brindan la oportunidad de subvertir el marco dentro del que tienen lugar la narrativa y el realismo. Ésta puede ser la labor de textos turbulentos (con lapsus o subversiones) o problemáticos (con un procedimiento sistemático para trastornar nuestras suposiciones), la labor de, pongamos por caso, *The Battle of San Pietro* o *Sans soleil* respectivamente. Tanto los textos turbulentos como los problemáticos pueden poner en entredicho la invitación «Esto es así, ¿no está de acuerdo?» del discurso ideológico que insta a aprobar lo que otros proponen. El resultado consiste en abrirse a esa amplitud de la experiencia más allá de la ideología de la unidad o la totalidad intensificando las antinomias, los escándalos lógicos, inherentes a la narrativa.[17]

> En el cine percibimos esta ruptura entre una historia y su presentación, cada vez que aparecen vacíos en los acontecimientos o surgen reveses en las convenciones estándar del género... En suma, todo lo que dirige nuestra atención hacia la labor del estilo retarda el flujo sin mediación de la ilusión y eleva lo imaginario al reino del intercambio simbólico, a la experiencia cinematográfica de las obsesiones.[18]

Una formulación menos formal y más política de ilusiones elegantes se produce en el ensayo de Althusser «The "Piccolo Teatro": Bertolazzi and Brecht».[19] Al hablar de *El Nost Milan* de Bertolazzi, Althusser se concentra en la fisura entre la trama melodramática y los momentos intersticiales de aparente vacío cuando «la gente» de Milán toma el escenario no tanto para representar la realidad de la experiencia histórica como para establecer una contextualización radical del melodrama y de sus dilemas potencialmente absorbentes. Esta contraposición expone el artificio de la dialéctica autogenerada del melodrama en contraste con la dialéctica más intratable de la historia. El contexto marginal establece el centro melodramático del texto, descontextualizándolo. Vemos la relación entre el melodrama y la lucha histórica bajo una nueva luz, como si fuera por vez primera, porque el texto ha asimilado esta relación como la realidad de una contradicción: «Esta confrontación muda entre la conciencia [de los personajes melodramáticos] (viviendo su propia situación en la modalidad trágico-dialéctica y creyendo que el mundo entero avanza gracias al impulso de ésta) y una realidad que es diferente y ajena a esta denominada dialéctica —una realidad aparentemente no dialéctica— hace posible una crítica inmanente de las ilusiones de la conciencia».[20] Como en la obra de Brecht, lo que está en juego es una renuncia del sujeto trascendental y del egocentrismo de la conciencia individual. Para promover una conciencia de magnitudes en exceso del yo entre los espectadores, «el mundo de Brecht debe excluir necesariamente cualquier pre-

tensión de recuperación y representación exhaustivas de sí mismo en la forma de un conciencia del yo».[21]

Esta exclusión de una pretensión de exhaustividad, o la plenitud de la clausura y resolución, tienen consecuencias para la caracterización individual. La conciencia de cualquier personaje no puede contener o comprender la totalidad de las condiciones del texto, por muy reflexivamente que sea. Debe producirse un descentramiento radical que afecte al espectador precisamente como resultado de su representación oblicua en la obra de teatro, una representación que no se transmite a través de la identificación con la conciencia de un único personaje. La relación entre conciencia individual y las prácticas sociales de la cultura que la han producido *no puede* proclamarse abierta y didácticamente (como es mi objetivo en este caso) y al mismo tiempo aprehenderse de forma experimental (aunque pueda comprenderse). Como dice Althusser:

> Esta relación [«entre la conciencia del yo alienado en la ideología espontánea... y las condiciones de existencia reales] es necesariamente lantente en tanto que ningún «personaje» [o comentario hablado —BN—] puede tematizarla exhaustivamente sin echar por tierra todo el proyecto crítico: por ello, incluso si queda implícito en la acción como conjunto, en la existencia y movimientos de todos los personajes, es su significado profundo, más allá de la conciencia —y por tanto oculta a ellos; visible para el espectador en tanto que es invisible para los actores— y por tanto visible para el espectador a modo de una percepción que no se da, sino que debe discernirse, conquistarse y extraerse de la sombra que inicialmente la rodea, y sin embargo la produjo... En otras palabras, si se puede establecer una distancia entre el espectador y la obra de teatro, es esencial que de algún modo esta distancia se produjese dentro de la propia obra de teatro.[22]

Una mayor conciencia política, por tanto, aborda la contradicción entre la conciencia individual y una dialéctica histórica. Atiende a aquellas magnitudes que se implantan en la persona, el cuerpo y su conciencia y aun así la exceden. La vivificación debe ser un producto del texto en sí, una evocación oblicua o reflexiva de magnitudes que nos refieren al contexto, la base social, que la informa de modo que ésta, a su vez, pueda informarnos.

La conceptualización del cuerpo

Las diversas formas de reflexividad estudiadas en el capítulo 2 están disponibles para su uso en el documental, aunque algunas de ellas obtienen mayor favor que otras en un momento determinado. (En este punto la introducción de estrategias narrativas, y jugadas reflexivas basadas en ellas, parece ser el foco de atención mientras que da la impresión de que las estrategias irónicas todavía resultan sumamente prematuras para una práctica discursiva que se ha quedado

rezagada de las tendencias modernistas que prevalecen en otros contextos.) La reflexividad abre posibilidades para la representación del cuerpo que fracturan enfoques más convencionales. La reflexividad ayuda a sacar al espectador de esos sistemas de simpatía, caridad, martirio y victimización que limitan la aprehensión de magnitud a una serie segura e inocua de protocolos para «extender la mano». Las estrategias reflexivas ponen a prueba la predestinación de víctimas y desastres, y ponen dentro del texto los medios formales para una conciencia experimental del exceso, o aquello que excede el marco, incluyendo la propia praxis social. Empiezan a complicar el sentido ya complejo pero en cierto modo estático del espacio dentro del que las películas documentales ubican el cuerpo de los actores sociales.

El espacio documental, aunque literalmente representado sobre una superficie plana, también puede considerarse como una metáfora geométrica. En este sentido más metafórico, la disposición espacial del cuerpo se produce con respecto a tres ejes. Estos ejes constituyen una prefiguración de la representación corporal. (Los ejes son más conceptuales que reales.) Constituyen el armazón de un repertorio de estilos. (Las opciones estilísticas se seguirían de este acto inicial de conceptualización.) Del mismo modo en que los tropos clásicos de metáfora, menotimia, sinécdoque e ironía constituyen una base prefigurativa para la representación de la historia, estos ejes ofrecen un marco prefigurativo para la representación del cuerpo humano.[23] Estos ejes, por tanto, constituirían el armazón por medio del que el cuerpo adquiere plena dimensionalidad como entidad socialmente significativa.

Estos ejes señalan tres ámbitos diferentes y al mismo tiempo superpuestos: 1) un ámbito narrativo del tiempo motivado y el cuerpo como agente causal o personaje, 2) un ámbito indicativo del tiempo histórico y el cuerpo como actor social o persona y 3) un ámbito mítico de la atemporalidad ahistórica y el cuerpo como ejemplar, icono, fetiche o tipo cultural. También podemos denominarlos el eje «X» del desarrollo de la trama narrativa, el eje «Y» de la referencia histórica y el eje «Z» del mito, el espectáculo, la fascinación de la cualidad de la imagen como «algo para ser mirado». (El objeto de deseo fetichizado y la imagen trascendente de la estrella son nudos importantes a lo largo de este tercer eje.)

La narrativa en el documental

Los personajes son agentes a través de los que la estructura narrativa adquiere coherencia y plenitud, y los personajes secundarios son una función de los movimientos estratégicos que requiere el personaje central o protagonista. Las identificaciones míticas y las referencias históricas se suman a una cadena en movimiento de situaciones y sucesos, acciones y enigmas que avanzan (o de-

rivan) hacia una conclusión. Complejas estrategias de «labor narrativa» —de persuasión retórica y resolución del conflicto (condensación, desplazamiento, revisión secundaria)— propulsan la historia hacia su encuentro con la clausura, ese punto final apenas discernible en las directrices del principio.

En *Roses in December*, por ejemplo, la vida de Jean Donovan adquiere coherencia narrativa a partir de actos que son descritos en vez de representados, ya que este retrato suyo surge después de su asesinato. La estructura narrativa incluye la representación imaginaria del propio crimen y una investigación llevada a cabo por los directores (no tanto para determinar quién cometió el crimen como para adquirir conocimientos sobre una situación histórica en la que el asesinato ha tomado una forma de [perversa] legitimidad). Los elementos de la trama narrativa nos informan de que Jean Donovan crece feliz, tiene amigas, disfruta; después cambia de prioridades, se dedica a los demás, establece una importante relación sentimental, ayuda a los pobres en El Salvador y, a causa de ello, es violada y asesinada por soldados del gobierno. Películas domésticas, fotografías, metraje de archivo y el testimonio de otras personas aportan la trayectoria narrativa retrospectiva que la propia Donovan parece haber interpretado. Y lo hacen principalmente por la razón que sugiere Hayden White en vez de por cualquier otra razón más psicopática: «Si toda historia plenamente comprendida, sea cual fuere la definición que demos a esa entidad familiar y al mismo tiempo conceptualmente esquiva, es una clase de alegoría, indica una moraleja, o dota a los acontecimientos, ya sean reales o imaginarios, de un significado que no poseen como mera secuencia, entonces es posible llegar a la conclusión de que toda narrativa histórica tiene como propósito latente o manifiesto el deseo de moralizar los eventos sobre los que versa».[24]

Esta función de la narrativa es objeto de una inflexión característica en el documental. La naturaleza del espacio como dominio ético, tratada en el capítulo 3, entra en juego de un modo notablemente claro en una película como *Roses...* El metraje de noticiario que registra el momento de la exhumación nos permite contrastar esta mirada profesional o clínica con una mirada *voyeurista*. La mirada profesional es el equivalente documental de la mirada *voyeurista*, pero difiere de ella en que se basa en una visión «objetiva» de la escena en vez de en una visión subjetiva. Tanto la mirada profesional como la *voyeurista* violan los nexos entre poder/deseo/conocimiento que requieren distancia, control y un cuerpo disciplinado, una preferencia por la economía de posesión en detrimento de la de eliminación. Estas formas de disciplina son las que *Roses in December*, y otras películas, intentan exceder utilizando recursos narrativos para abordar magnitudes interiores atribuibles a la persona histórica en vez de al personaje narrativo.

El documental ha adoptado tradicionalmente una posición ambivalente con respecto a los estados mentales interiores, en particular en su modalidad de *cinéma vérité*, en la que la superficie exterior del cuerpo, incluyendo las palabras,

adquiere una importancia naturalista. La descripción tiene prioridad sobre la narración, utilizando la distinción de Georg Lukacs, porque ofrece una mayor sensación de autenticidad basada en la representación de lo que otros observadores corroborarían que ocurrió físicamente. El detalle factual tiene una prioridad similar en el documental expositivo por esta misma razón.[25]

Uno de los temas recurrentes en obras recientes como *Roses in December* es su esfuerzo por representar la interioridad, por narrar además de describir. Específicamente, *Roses in December* ofrece una reconstrucción imaginaria de las últimas horas de Jean Donovan, desde su viaje en coche al aeropuerto para recoger a las otras monjas hasta su detención en un control, su secuestro, violación y ejecución a sangre fría. Todo está rodado en blanco y negro virado y utiliza ángulos de cámara dramáticos para transmitir una tensión ominosa. Esta secuencia se basa con mayor intensidad en el aparato cinematográfico para lograr el estatus de interioridad que en la interpretación de actores para re-presentar a las cuatro mujeres asesinadas. De hecho, nadie puede reemplazar los cuerpos que se han extinguido históricamente. No vemos en ningún momento personajes individualizados ni los rostros de ningún actor. La única señal de actuación humana que vemos durante toda esta secuencia es una mano sobre el volante de la camioneta de las mujeres.

Aquí la acción narrativa tiene una asociación mínima con la interpretación. El único vislumbre de la mano es poco más que un indicio físico del lugar del ente narrativo. Los asesinos no están individualizados. No son visibles en absoluto: no hay primeros planos, ni hay diálogo, ni movimientos físicos que se puedan interpretar como indicios de expresividad. Su presencia implícita o fuera de pantalla sólo tiene la función de sortear la problemática de un acontecimiento que de otro modo podría dar la impresión de carecer de instigación humana.

Otras películas toman caminos diferentes hacia una representación de la interioridad sin recurrir a una reconstrucción ficticia. En *Frank: A Vietnam Veteran*, como en el muy anterior *Portrait of Jason*, la interioridad se deriva de la naturaleza intensamente idiosincrásica y subjetiva del relato de Frank sobre los actos atroces que cometió en Vietnam y los actos desesperados que les siguieron una vez de vuelta en casa. El grueso del vídeo es un primer plano de la «cabeza parlante» de Frank. El elemento subjetivo surge de nuestra respuesta subjetiva a su estilo de presentación, su entonación y expresión, su tono y su actitud hacia su propio pasado. Vamos más allá de una narración descriptiva para adentrarnos en una zona mucho más subjetiva de fascinación y repulsión, identificación y rechazo, evaluación moral y cálculo político que es equiparable al recurso empleado en la ficción de un personaje/narrador que narra su propia historia con la esperanza de que le entendamos (como en *El inmoralista*, de André Gide, o *El hombre invisible*, de Ralph Ellison).

Nicaragua: no pasarán concluye su retrato de la lucha para defender la soberanía nicaragüense con una secuencia ominosa y poética de aviones C-135

norteamericanos repostando y despegando de un aeropuerto improvisado en la jungla. En vez de sonido directo, estas imágenes de pesados leviatanes tomadas con teleobjetivo van acompañadas por una canción misteriosa y rítmica de Laurie Anderson, «Here Come the Bombs». (Este efecto recuerda el fantasmagórico *collage* con que concluye *The Atomic Cafe*, una re-presentación irónica de los documentales de la década de los cincuenta del gobierno de los Estados Unidos que proclamaban la necesidad de la disuasión atómica y las virtudes de la energía nuclear.) En *Las madres de la Plaza de Mayo*, como en *Les ordres* de Michel Brault (sobre la detención de ciudadanos canadienses durante el estado de emergencia decretado por la Canadian War Measures Act en octubre de 1970), el proceso de interiorización se basa en la re-creación de momentos dramáticos en los que, en ambas películas, los agentes de policía entran en un apartamento para arrestar a los «subversivos». *Las madres...* presenta este suceso con una fotografía en blanco y negro virada a tonos azules y en cámara lenta, con el comentario en *voice-over* de una de las madres de los desaparecidos.

A excepción de *Les ordres*, que tiene una estructura más cercana a la tradición del docudrama basada en acontecimientos tópicos, estas películas intentan evitar las interpretaciones prolongadas de actores. En *Roses in December*, una interpretación como tal sería muy problemática, ya que presentaría el problema de cuatro cuerpos de más. La interpretación ficticia se desvía del pacto indicativo en que se basa la recepción del documental. (Como algo que está basado en la cultura y es específico desde un punto de vista histórico en vez de ontológico, la cualidad indicativa de la «no interpretación» es en mayor medida una impresión que una realidad.) Estos actores casi completamente invisibles en la escena reconstruida de la violación y el asesinato son poco más que aquello que Stephen Heath ha denominado «entidades animadas», señalando que una carencia de individualización física puede ser una característica legítima del agente narrativo/actor como tal. Esta secuencia ofrece una visión subjetiva del modo en que individuos históricos específicos se enfrentaron al momento de su propia muerte, ya que lleva el cuerpo de Jean Donovan al lugar en el que empieza la película y al que hay que asignar significado.

Esta secuencia ofrece un contraste aleccionador con una secuencia paralela de *Salvador* (Salvador, 1985), la narración dramática de Oliver Stone de la historia salvadoreña reciente tal y como la presenciara un periodista norteamericano interpretado por James Woods. El personaje de Woods, como el de Thompson en *Ciudadano Kane*, permite una recreación de sucesos históricos como si el espectador estuviera en el lugar de los hechos. El asesinato del arzobispo Romero, por ejemplo, tiene lugar justo después de que Woods y su novia salvadoreña hayan comulgado. Este periodista se convierte en testigo ocular de la violencia que se desata cuando las tropas del gobierno atacan a los asistentes al funeral de Romero, y es Woods quien nos presenta al embajador norteamericano, liberal pero de voluntad débil, que, en el momento decisivo, cede ante sus

consejeros y deja que el ejército salvadoreño acceda al material bélico norteamericano que necesita para echar por tierra la iniciativa de los revolucionarios.

Entre las amistades de Woods hay una resuelta joven norteamericana que ayuda a los pobres y desvalidos. Permanece en una órbita periférica al desarrollo de la película hasta que, como ocurre con otros personajes que hemos conocido, la película se aleja de Woods para seguirla momentáneamente. El momento escogido, claro está, es decisivo. Empieza cuando ella va de camino al aeropuerto, continúa con ella y tres monjas saliendo de éste, y acaba con su brutal violación y asesinato a manos de soldados vestidos de civiles. En la siguiente escena (pero no sabemos cuánto más tarde), se descubre el lugar de su tumba, llega el embajador, da instrucciones y expresa su indignación, suspendiendo las ayudas que más adelante volverá a autorizar. Se exhuman los cuerpos de la fosa común con cuerdas y James Woods llega para acunar el cádaver de su amiga y llorar su muerte.

Esta secuencia tiene un efecto extraordinario, en parte porque no se anticipa (sólo tenemos indicios mínimos de que este personaje representa a Jean Donovan) y en parte porque este suceso, en particular el descubrimiento y la exhumación, se muestran con planos y diálogos asombrosamente similares al metraje de archivo que aparece en *Roses...* A pesar de su similitud, sin embargo, el efecto es notablemente distinto.

En *Salvador*, la muerte del personaje tiene la función principal de decirnos algo acerca de la narrativa, en particular acerca del personaje protagonista: su compasión y bondad a pesar de las apariencias y la naturaleza inmoral de los que le rodean. «Cathy», el personaje de Jean Donovan, funciona como donante, ya que da complejidad al personaje del héroe y aumenta el contraste moral entre éste y el gobierno salvadoreño. Stone recalca este último punto describiendo la violación con detalle. En *Roses...* sólo se menciona verbalmente. Stone llega a mostrar cómo le arrancan la blusa a una de las mujeres bajo un rayo de luz convenientemente colocado. La visión de su pecho expuesto nos conmueve y distrae. Nos recuerda con qué facilidad el cine de ficción pone el *voyeurismo* escopofílico en el lugar de la objetividad «profesional». El tratamiento específico de la escena de la violación, y este primer plano en particular, lleva la conmoción moral que sentimos en *Roses in December* al ver la exhumación de los cuatro cadáveres a un registro *voyeurista* y sádico, y hace que la película sea merecedora de las críticas de haber convertido a sus personajes narrativos femeninos en «entidades para ser miradas».

Esta secuencia de *Salvador* también «autentifica» la narrativa uniéndola a (una recreación de) un acontecimiento histórico. En *Roses...* la muerte de Jean Donovan funciona principalmente como estímulo para que la película nos diga algo acerca de esta persona, en particular acerca de su tipo de vida y de las razones para su asesinato. Lo más importante es lo que la película puede decirnos acerca de su vida, no lo que una vida puede decirnos acerca de la película. En

Salvador, este suceso se convierte en un ejemplo del universo de ficción y de sus personajes. Un marco ficticio o diegético lo contiene. Sólo puede exceder este marco metafóricamente (la ficción puede ser como la muerte auténtica, como la auténtica muerte de Jean Donovan), no existencialmente. Este filme avanza por su eje narrativo sin detenerse a sopesar la cuestión en que se centra *Roses...* No es sino otra muerte de ficción, con un efecto intenso, con una ubicación informativa, con una representación perturbadora, y fundamentalmente distanciada del ámbito histórico al que alude metafóricamente.[26]

La ficción narrativa puede responder más plenamente a la pregunta de qué se siente al ocupar un cuerpo determinado, al presentar un cierto carácter, al recorrer la distancia que separa ese momento del espectáculo que depende de la presencia física de la persona y esos momentos de la narrativa que se basan en los actos de un personaje. El que los personajes sean encarnados por gente (actores sociales) nos mantiene en la superficie de la subjetividad en tanto que el actor debe desplegar sobre su piel estados interiores. Pero, al igual que la novela, el cine también tiene medios para engendrar estados subjetivos al margen de las habilidades del actor. Se puede hacer que todo el peso del aparato cinematográfico se aplique a la constitución de una subjetividad. Como señala Barry King, «la proyección de la interioridad es cada vez en menor medida algo que procede del actor y cada vez en mayor medida una propiedad que emerge de una decisión de dirección o montaje... Mientras que el cine incrementa la centralidad del actor en el proceso de significación, la capacidad formativa del medio puede confinar igualmente al actor a ser, cada vez en mayor medida, un portador de efectos que no origina o no puede originar».[27] Evidentemente, estas decisiones de dirección y montaje también pueden ser adoptadas por el documental.

Un aspecto formidable de la generación por parte del aparato de una interioridad imaginaria tiene lugar en el discurso acerca de las estrellas que tienen su base institucional fuera de las películas propiamente dichas. (Es parte de la institución extrafílmica pero al mismo tiempo cinematográfica del cine como industria económica que se pone de manifiesto en programas de entrevistas como «Entertainment Tonight», en comparecencias de invitados con Johnny Carson o Arsenio Hall, en columnas de cotilleos, en revistas como *People* y *National Enquirer*, en libros y artículos, y en pósters, vallas publicitarias y fotografías.) Este discurso da una unidad global a los papeles dispares que puede interpretar una estrella haciendo hincapié en la consistencia del carácter de la propia estrella. Como contraste, el documental que moviliza el eje «Z» de la representación mítica o fetichista no puede recurrir a este discurso (a menos que se trate de un documental acerca de una figura cultural de renombre). Puede basarse en los discursos extrafílmico y extracinematográfico que rodean a la gente que está en el centro de atención del público, pero, más sugestivamente incluso, estos documentales pueden generar su propio discurso acerca de indi-

viduos determinados con objeto de dar mayor coherencia al personaje que construyen.

Una película como *Roses...*, por tanto, incorpora dos elementos que suelen estar separados entre la película de ficción y su contexto institucional: por una parte, re-presenta la *interpretación* social de gente (actores sociales), por lo general de un modo muy próximo a los códigos de interpretación realista, y, por otra, genera *testimonios* acerca de esta interpretación social o vida. Esta prueba testimonial se incorpora al texto. Ello contrasta con lo que en la ficción sigue siendo una función de los textos ancilares o los rituales sociales como la emulación de una apariencia o el porte de estrella. (Las formas de discurso testimonial que aparecen en *Roses...* incluyen la mezcla de fuentes de pruebas antes descritas, así como las estrategias subjetivizadoras de reinterpretación en pos de una exploración de la interioridad.) La combinación de la interpretación llevada a cabo por actores sociales y el testimonio acerca de sus vidas constituyen las dos fuentes principales de pruebas, del mismo modo que la perspectiva y el comentario constituyen las dos formas principales de reivindicación o argumentación textual.

La combinación documental de estas dos estrategias, que tienen referencias comunes pero están diferenciadas, para la fabricación de figuras míticas y personajes narrativos no es estable. Los cambios de registro y voz (comentario y observación, entrevistas y cartas leídas, películas domésticas y conferencias de prensa oficiales, etcétera) fracturan la «interpretación»; ésta se convierte en algo más intermitente que puede ser interpretado de múltiples modos. (*Daughter Rite*, por ejemplo, reconstruye el personaje (ficticio) de una madre a través de material similar al que utiliza *Roses in December*, pero hace mayor hincapié en el proceso de la memoria y la historia familiar, en parte utilizando interpretaciones de las dos «hijas» según un guión.) La identificación subjetiva con un personaje se puede construir más fácilmente; sus fuentes son inmediatas (en el texto) y al mismo tiempo diversas (extraídas de discursos diferentes). La unidad de carácter imaginaria se torna excéntrica. Su centro, como el del documental, está fuera de ella misma, en el entorno histórico y las estrategias enunciativas utilizadas para representarla.

La historia en el documental

Los textos documentales reclutan personas pero éstas siguen siendo figuras históricas que funcionan como miembros de la colectividad social. El dominio histórico, sin límites fijos y contingente, se opone a la clausura de la narrativa. La indicatividad y las representaciones de autenticidad rompen el sello hermético de la narrativa. Nos ponen ante situaciones y sucesos sumamente localizados. La identificación mítica y la caracterización narrativa pue-

den sumarse a personas históricas, dándoles dimensiones superiores o inferiores a las que tienen en realidad y existiendo en tensión con la imprevisibilidad de un sistema teleonómico. Las acciones y motivaciones de la gente cuya subjetividad está dividida y estratificada y es múltiple sólo pueden ubicarse dentro de los moldes del icono o personaje a un precio que debe calcularse en cada caso.

La sensación de la persona histórica es muy intensa en escenas individuales del documental de observación. Este tipo de películas se afianzan en el momento presente de la filmación, que se convierte de inmediato en una representación de un momento histórico una vez que dicho momento empieza a figurar dentro de un texto más amplio. Hay una fuerte sensación de incertidumbre, apertura, especificidad y sensibilidad con respecto a situaciones y eventos observados sin conocimiento previo de su resultado ni de sus momentos más reveladores. En escenas concretas de *Hospital, Primary, Lorang's Way, Salesman* y en programas de televisión como *Cops* se tiene una intensa sensación del presente histórico, exento de (re)organización narrativa o elaboración mítica. La estructuración de un texto a partir de su metraje, sin embargo, nos devuelve a los dominios de la narrativa y el mito. Las películas de observación se basan en estos dominios como armazones para el desarrollo del personaje tanto como las de cualquier otra modalidad.

A diferencia de la ficción histórica, el documental tiene el problema de encontrarse con un cuerpo de más, verbigracia, el de un actor. Cuando un actor reencarna a un personaje histórico, la presencia de ese actor atestigua una fisura entre el texto y la vida a la que hace referencia. Reduce la representación a simulación. El documental, por el contrario, cuando renuncia al uso de actores se enfrenta a una escasez de recursos. Su problema estriba en representar a un personaje histórico como tal pero dentro de un campo narrativo como un personaje —un agente de funciones narrativas— y dentro de un área mítica o contemplativa como icono o símbolo —el beneficiario de inversiones psíquicas—. El documental se enfrenta con el dilema de que tiene un cuerpo de menos. El auténtico ser histórico también debe servir como material plástico para la construcción del agente o personaje de su propia narrativa y el icono o persona de su propio mito.

Los documentales que aceptan la carga de un cuerpo de más, los que adoptan reconstrucciones de sucesos basados en hechos reales, como *Les ordres* o *The Color of Honor,* que evoca la suerte de una típica familia japonesa durante la época en que estuvo en vigor la política de internamiento para los norteamericanos de ascendencia nipona durante la Segunda Guerra Mundial, *Louisiana Story*, con su reconstrucción de la historia de un típico chico cajún y su familia, *Carved in Silence*, que recrea muchos de los sucesos cotidianos en las vidas de inmigrantes chinos antes de que se les concediera permiso para entrar en los Estados Unidos, o *The Thin Blue Line*, que reconstruye el asesinato de un policía,

cambian la autenticidad documental por la identificación ficticia. El cuerpo «de más» del actor se convierte en una mediación de nuestro acceso al evento histórico; las técnicas de iluminación, composición, vestuario, decorados, puesta en escena y estilo interpretativo ofrecen una modalidad alternativa de entrada y presentan una serie diferente, en ocasiones contradictoria, de criterios de autenticidad para el espectador.

El dilema que señaló André Bazin al hablar de Stalin y el cine soviético también es aplicable a personas aún con vida: para funcionar dentro de un marco narrativo, la persona histórica debe suspender su actividad histórica y asumir la función más estática de una figura narrativa o mítica cuya trayectoria completa se conoce.[28] Esto es sólo parcialmente problemático para la figura histórica fallecida, con respecto a la que el recuerdo, la veneración y la narración se producen en cualquier caso, pero la persona viva es susceptible a la adopción de estos mitos como aspectos de su propia presentación de sí misma, proceso que Bazin observó en la vida de Stalin. (Benjamin también observó, principalmente con el político y la estrella, el proceso de que las figuras históricas empiezan a conducirse según las representaciones que se han hecho de ellas o intentan reafirmarlas.)[29]

Una resolución novedosamente directa de este conflicto entre estasis mítica, clausura narrativa y contingencia histórica tiene lugar al final de *For Your Life*. En esta película sobre un programa de rehabilitación de drogadictos para la juventud de Oslo, uno de los personajes principales es Lone, una joven que recae una y otra vez en la droga tras dejar el programa. En vez de ofrecer una clausura narrativa tradicional y una perspectiva moralizadora sobre Lone y los problemas de la rehabilitación, el comentario personal en *voice-over* de Endreson sencillamente señala: «La película debe acabar aquí, en noviembre de 1988». Mientras dice esto, vemos a Lone dando la mano al técnico de sonido (lo que nos recuerda la despedida de *Soldier Girls* con la recluta Johnson) para después alejarse por una calle de Oslo. Esta película no hace ninguna otra tentativa de clausura.

Al ser contingente, lo que aporta el eje histórico son pruebas y no argumentación. La argumentación deriva de los dominios narrativos y míticos. *Roses in December*, por ejemplo, ofrece una amplia gama de pruebas históricas. La exhumación de los cadáveres constituye la prueba más perturbadora de todas. Su presencia como metraje de noticiario intensifica esta perturbación invocando la problemática ética de la mirada profesional. *Roses in December* se niega a ratificar esta modalidad de observación, por probatoria que pueda ser. Por el contrario, ofrece, en la organización de sus secuencias, una respuesta suplementaria, humana, que aúna hecho y valor, cuerpo y significado, restaurando las magnitudes del yo, y el Otro, que oscurecen la profesionalidad y el *voyeurismo*. La estructura elegíaca de esta película dirige el exceso no contenido del metraje de noticiario —la delicada sensación de violación de un tabú (mirar a los

muertos)— hacia la vida éticamente vivida de una persona. La muerte, el punto cero de significado en el nivel de la vida individual, se recupera dentro de un marco político, social y religioso más amplio.

Roses... asigna significado sin seguir la trayectoria del impulso mitologizador que reconvirtió los cadáveres de los siete astronautas fallecidos en iconos de progreso y espíritu aventurero, en figuras ejemplares cuya actuación histórica debía detenerse para que pudieran quedar fijados en el panteón de la mitología norteamericana. En vez de eso esta película sitúa a la persona como un agente histórico cuyas acciones se reconstituyen y, en cierta medida se explican, o se justifican, dentro de una representación fímica elaborada a partir de un complejo equilibrio entre la referencia histórica, la caracterización narrativa y la idealización mítica.

El éxito de *Roses in December* se basa en su capacidad para sostener las cuestiones de magnitud que implican subjetividad y dialéctica provocadas por su tratamiento biográfico de una vida individual. Al enfrentarse con un individuo fallecido, esta película sólo puede presentar a su personaje principal como una ausencia estructuradora que debe reconstituirse. Este proyecto se desvía considerablemente del documental histórico basado en entrevistas y material de archivo que intenta reconstruir un suceso anterior en vez de una vida individual. *Roses...* se asemeja más a esas películas de ficción que intentan recuperar una vida pasada, comenzando en un punto en el que nos preguntamos «¿Cómo pudo llegar a ocurrir esto?». En tanto que se impone esta tarea, *Roses...* tiene un cierto parecido con *El joven Lincoln* (Young Mr. Lincoln, 1939), aunque evita sugerir la dimensión monstruosa del héroe (patriarcal) y empieza con el trágico asesinato, cuyo equivalente sigue estando más allá del horizonte final de la película de John Ford. Quizá se puedan hallar analogías más próximas a *Ciudadano Kane* (en particular el énfasis en lo enigmático, en el uso de un reportero en gran medida invisible que viaja en busca de las perspectivas de quienes conocieron al personaje, en la multiplicidad de voces y fuentes probatorias y en la fuerza catalizadora y galvanizadora del momento de la muerte), pero *El crepúsculo de los dioses* (Sunset Boulevard, 1950), *El poder y la gloria* (The Power and the Glory, 1933) y *La condesa descalza* (The Barefoot Contessa, 1954) también comparten estrategias de estructuración similares.

La cuestión de equilibrio entre estos tres dominios es crucial y se vislumbra como un problema grave en muchos documentales acerca de acontecimientos históricos. En obras como *With Babies and Banners, Union Maids, The Day After Trinity, Seeing Red, Word Is Out, Solovetsky vlast, Lodz Ghetto* y *The Wobblies*, surge una tendencia a privar al espectador de un marco explicativo independiente sustituyéndolo por el que aportan los propios participantes-testigos. (La actual importancia de la financiación de la televisión pública para los documentales con formato de largometraje y la aplicación de nociones periodísticas

convencionales de equilibrio parecen haber aliviado este problema, desgraciadamente por razones erróneas [y retrógradas]). Las historias orales tienden a funcionar en los documentales históricos como piezas de una argumentación en vez de como material primario que sigue necesitando una organización conceptual. Esto puede ser coherente con un ansia de rebatir las convenciones de autoridad y fomentar una forma más heteroglósica de narración, pero la mayoría de los documentales aún no han encontrado un modo de señalizar el viraje reflexivo que representaría esta postura, si estuviera informada teóricamente. No distinguen entre transmitir los recuerdos de otros y rebatir nociones de historia recibidas como el producto de voces que reivindican la autoridad para representarla. En vez de eso parecen ofrecer una forma más ingenua de apoyo a puntos de vista que siguen siendo parciales, en ocasiones con tendencia a protegerse a sí mismos, e incompletos, en vez de sugerir los cimientos para una concepción alternativa de la propia historia.

Incluso dentro de este marco más modesto de testigo y testimonio, surgen cuestiones de perspectiva y tono que pesan sobre la cuestión de la magnitud. Reviste una importancia esencial el estatus ajeno a la historia de la propia entrevista. Ya no vemos a actores sociales implicados en situaciones y acontecimientos históricos sino inmersos en la reflexión y la rememoración de dichos eventos. Al igual que el comentario en *voice-over*, la voz del testigo viene de otra parte, aparentemente de algún lugar sobre la pantalla pero fuera del campo del compromiso histórico en sí. La restauración de la plena magnitud de subjetividades complejas, perspectivas múltiples y contingencia al proceso histórico es por tanto una perspectiva amedrentadora. El metraje de archivo suele darnos la sensación del cuerpo *en* la historia, la persona como figura histórica, mientras que las entrevistas ofrecen algo más próximo al límite entre una relación incorpórea y una reconstrucción corpórea.

Además del estatus cuasihistórico de las entrevistas y la historia oral en sí, también está la cuestión de la voz o el tono autoral. El dilema de si individuos específicos pueden presentarse como testigos cruciales para la estructura de una película y después ser cualificados o rechazados por otros aspectos de dicha película sin correr el riesgo de dar la impresión de desacreditarlos, mofarse o desconfiar de ellos plantea importantes cuestiones de estrategia y tono autoral. *The Thin Blue Line* da muestras de algo menos de respeto por varios de sus testigos, en especial por una corpulenta abogada defensora y tres testigos oculares cuyo testimonio apenas parece creíble, como resultado de opciones específicas de encuadre, acompañamiento musical y montaje en paralelo. Este elemento de perspectiva del autor genera una sensación de ironía que se produce a expensas del personaje. La diferencia entre este tono y el de *Roger and Me* estriba en que Morris parece ayudar a personajes que también se socavan a sí mismos mientras que Michael Moore estructura los encuentros con el objetivo de socavar a otros. Un ejemplo destacado es la entrevista con miss Michigan; ella intenta mostrar,

como individuo, una sensibilidad con la pobreza que no puede abordar desde su papel como modelo (cosa que Moore sabe perfectamente), pero él le obliga a convertirse en ejemplo de esta disyuntiva a través de su interrogatorio. Irónicamente, Moore muestra más aprecio por el agente Fred Ross, que desaloja inquilinos que no pagan su alquiler con una demostración simultánea de compasión al margen de las consecuencias.

Surname Viet Given Name Nam, de Trinh Minh-ha, adopta una estrategia más compleja que implica entrevistas preparadas con actores no profesionales (mujeres vietnamitas residentes en los Estados Unidos que representan a mujeres vietnamitas en el Vietnam de la posguerra). Estas reconstrucciones se basan en la transcripción de entrevistas realizadas a mujeres residentes en Vietnam que se publicaron en francés y después fueron compiladas por la directora en su versión inglesa en formato de guión. Este testimonio reconstruido se presenta a través de un intenso filtro estilístico que requiere una presentación falta de expresión y monótona, que unas veces ofrece subtítulos y otras no, que desplaza a los personajes dentro y fuera del centro del encuadre o les hace darnos la espalda, y después trunca una historia personal en el momento más dramático (cuando una mujer está a punto de decir si volvió a ver a su marido después de que agentes del gobierno los separaran a la fuerza).

Estos recursos logran sin duda alguna un efecto reflexivo —nos damos cuenta de que la información factual, a pesar de su carga emotiva, es secundaria con respecto a los problemas que se plantean en torno al lenguaje y la representación, en especial en torno a cuestiones de traducción— pero también atenúan la naturaleza de la referencia histórica hasta el punto de que los testigos dan una impresión opuesta a los de, pongamos por caso, *With Babies and Banners*: en vez de tener la última palabra sobre lo que ocurrió, estas mujeres se convierten en instrumentos de una narrativa histórica, o mito, que pertenece principalmente al realizador. El elemento mítico parece alcanzar su máxima expresión en los factores estilísticos que presentan imágenes aparentemente más liberadas de mujeres vietnamitas que viven en los Estados Unidos en vez de bajo las condiciones opresivas del comunismo y el patriarcado vietnamita. Esto se compensa al oír cómo las mujeres continúan defendiendo la misma ideología opresiva de subordinación y al oír la enumeración del realizador en *voice-over* de las cuatro virtudes y tres sumisiones que definen la subjetividad femenina en la cultura vietnamita. Comparando esta descripción con imágenes de mujeres más «liberadas», se crea una resaca de duda acerca del beneficio que cosechan al haber venido a Norteamérica.

Surname Viet... hace referencia a las entrevistas como una convención documental «anticuada» y estiliza acusadamente su construcción durante las entrevistas reconstruidas con mujeres residentes en Vietnam, pero esta película también transmite la impresión de que las entrevistas siguen siendo una prueba valiosa para la propia argumentación de la película: los valores patriarcales interiorizados oprimen a las mujeres vietnamitas allí donde se encuentren. Este

tema también plantea cuestiones propias que quedan sin resolución. ¿Por qué, por ejemplo, hacer tanto hincapié en los fracasos del gobierno comunista cuando ni éste ni la democracia norteamericana ofrecen un contexto en el que se pueda superar la opresión patricarcal? ¿Está en otra parte la raíz de este problema: en la estructura familiar vietnamita, en los roles y subjetividades del género, o en un confucianismo al que sólo se alude indirectamente? No podemos estar seguros según lo que vemos ni podemos ver lo que el director propone como dirección progresiva u objetivo apropiado para la lucha. En lo que respecta a la representación histórica, las cuestiones de magnitud histórica parecen quedar en un segundo plano a causa de las escasas explicaciones que ofrecen las entrevistadas o el propio comentario de la película acerca de la persistencia de la opresión de las mujeres en la cultura vietnamita.

El mito en el documental

Los iconos míticos o figuras ejemplares dan representación concreta a ideales culturales y deseos psíquicos. Son proyecciones imaginarias, o fetiches, que responden a las necesidades que surgen dentro del estado o el inconsciente. Lo que tienen en común la imagen de la estrella, el estereotipo social y la fetichización de la mujer es la evasión del tiempo y la historia. El dominio mítico detiene un momento único, un vislumbre asombroso de un objeto del deseo de otro modo oscuro, y lo torna indeleble. Intenta atrapar el momento y hacerlo perpetuo. Si tiene la fuerza suficiente, la identificación mítica coloca una barricada en el camino del desarrollo narrativo o la referencialidad histórica. En formas menos llamativas, lo mítico es una parte integral del modo en que experimentamos tanto la narrativa como la historia. (Una teoría de la historia de «grandes hombres» y una modalidad del placer narrativo con la mujer como espectáculo tienen este elemento de proyección mítica en común. Cada una de ellas debe encontrar modos de implantar iconos ejemplares y figuras impresionantes en el terreno histórico o narrativo, a través de una narrativa de la psicología personal determinada en el primer caso por un contexto histórico al que también responde, y en el segundo caso por una motivación ficticia para el espectáculo como es el caso de la corista femenina o el *voyeur* masculino.)

Aunque la fascinación de los iconos míticos requiere representaciones concretas, este proceso puede encontrar en la fragilidad del cuerpo humano una fuente de intensa perturbación. Los cuerpos envejecen. Sufren cambios de temperamento, perspicacia y capacidad física que los convierten en «sombras» de lo que fueron, en personas cuyo mejor momento llegó y pasó. La propia muerte constituye el mayor aprieto de todos. Los impresionantes actos de conmemoración que rodearon la muerte de los siete astronautas que iban a bordo de la lanzadera espacial Challenger, el funeral celebrado tras la muerte de John F.

Kennedy, el extraordinariamente apasionado deseo de miles de personas de participar en el entierro del ayatola Jomeini, y el esfuerzo mucho más modesto por conmemorar la muerte de Jean Donovan con una película dedicada a su memoria, todo ello pone de manifiesto el impulso que intenta convertir a los héroes caídos en iconos.

Este mismo proceso de mitologización funciona en dos direcciones, transformando a los muertos en personas recordadas eternamente y tomando de los vivos parte de su especificidad histórica. Se produce una terrible cosificación que da razón de la extraña turbación que puede evocar la representación viva de un mito (o incluso la presencia de una estrella o modelo publicitario). El cuerpo físico, absolutamente esencial, de dichas figuras míticas ha quedado desarraigado de su contexto histórico. Ha sufrido una transformación, una transustanciación virtual. El cuerpo de la persona histórica se utiliza para personificar alguna posibilidad de representación de uno mismo más mítica (ya sea ejemplar o aleccionadora). Pero ¿cómo puede el cuerpo presentarse a sí mismo si lleva un disfraz (mítico)? Al igual que el desnudo de la pintura al óleo clásica, estos cuerpos están condenados a no ser ellos mismos. Una vez convertido en icono, símbolo o estereotipo, el individuo desaparece. El reto de películas como *Roses in December, Witness to War, Who Killed Vincent Chin?* y *The Life and Times of Rosie the Riveter* consiste en mantener una sensación de magnitud que individualice y sublima, que reconozca las tensiones entre la persona histórica, el agente narrativo y la persona mítica.

El sacrificio y el cuerpo

Estos tres dominios conceptuales de la representación corporal toman el hecho del cuerpo humano y refunden este «material» físico en una representación literal de prácticas sociales e ideales culturales. En cada caso nos encontramos con que el cuerpo ha sido reclutado y entrenado para una serie determinada de prácticas, y modelado según un ideal hacia el que está dirigido. A cada dominio le asignamos prácticas e ideales específicos:

1. El dominio de lo mítico: la práctica del control social y el ideal del sacrificio trascendental.
2. El dominio de la narrativa: la práctica del conocimiento y el ideal de la sabiduría.
3. El dominio de la historia: las prácticas del trabajo y el sistema sexo-género (producción y reproducción) y los ideales de la creatividad y el amor.

Cabe destacar la conexión entre mito y sacrificio. Los ideales culturales asociados con cada uno de estos tres dominios son, claro está, míticos en tanto

que ofrecen objetivos ahistóricos para la acción histórica, pero la unión del sacrificio con lo mítico en sí puede parecer paradójica. Por una parte el icono mítico o figura ejemplar tiene la apariencia de algo permanente y sólido; el sacrificio, sin embargo, implica cesión, la pérdida de la permanencia. La resolución de esta paradoja se produce a través de un proceso en el que el deseo de la inmortalidad personal se intercambia por una inmortalidad socialmente definida y míticamente conmemorada. El individuo vive en los recuerdos compartidos de otros, a través de formas icónicas en las que estos recuerdos pueden venerarse: soldado, misionero, profesor, revolucionario, padre, magnate, héroe nacional, etcétera. El sacrificio trascendental constituye una manera magnífica de librarse del cuerpo de un modo valorado socialmente. Permite una enorme inversión en la materialidad de la presencia corporal compensando al mismo tiempo las vicisitudes y vulnerabilidades de la carne. En un caso ideal (en lo que respecta a prácticas hegemónicas), el sacrificio funciona de un modo trascendental, como una práctica valorada internamente y llevada a cabo por voluntad propia. Pero, en lo tocante a jerarquía y dominio, el sacrificio también puede imponérsele a otros unilateralmente, en un sentido tanto ritual como estereotípico. Quienes tienen el poder y la necesidad de hacerlo sacrifican la individualidad, y las vidas, para el mantenimiento de ideales culturales.

Espacio negativo

Extendiendo un poco más la metáfora geométrica, los textos pueden desplazarse en dirección tanto positiva como negativa a lo largo de cada eje. Un texto determinado puede poner en duda la aparente plenitud y presencia total asociada con los valores positivos. Ésta es una de las funciones principales de las operaciones reflexivas en general, aunque puedan estar dirigidas más hacia un dominio que hacia otros o hacia cuestiones de un orden completamente distinto. La narrativa «clásica», con su sensación de clausura y coherencia; el cuerpo como icono, mito, estereotipo; la referencialidad histórica como correspondencia directa: cada una de estas concepciones oscila a medida que un texto se desplaza hacia el extremo opuesto de cada eje. En vez de representaciones de plenitud y presencia tenemos: a) la contranarrativa del modernismo; b) la mitologización o situación histórica, lo que Stephen Heath ha llamado la «figura» de dispersión que desbarata una perfecta superposición de carácter narrativo e icono mítico sobre la representación de la conciencia contextualmente arraigada de una persona (lo que Trinh Minh-ha describiría como «diferencia»); y c) la autorreferencialidad de un discurso que utiliza su voz para ubicar su propio estatus y autoridad en términos social y existencialmente contextualizados, en vez de en una autoridad preexistente de la que es meramente agente (infalible).

Contranarrativa

Estas formas de «espacio negativo», de hecho, han ido adquiriendo cada vez más interés para muchos realizadores dando pie a efectos notablemente distintos. Los valores negativos a lo largo de cada eje no eliminan los patrones de interferencia a favor de una monotonía desconstructiva; estos textos, asimismo, representan contradicciones palpables que nos implican de modos diversos. También interrumpen la metáfora geométrica de las coordenadas espaciales echando por tierra la noción de un origen o centro, un punto de grado cero que obras menos contestatarias postulan a través de su fidelidad a los códigos del realismo.

Las contranarrativas, por ejemplo, suelen presentar las siguientes cualidades que identificó Peter Wollen.[30]

Intransitividad narrativa: construcción episódica, digresiones e interrupciones. *Sans soleil*, de Marker, *Passion of Remembrance*, de Sankofa, y *British Sounds*, de Godard, comparten esta característica.

Alejamiento: «personajes múltiples y divididos, comentario», fisuras en los mecanismos identificativos entre espectador y personaje.[31] *Poto and Cabengo* utiliza intertítulos para distanciarnos del nivel de implicación del personaje; *Far from Poland* incluye escenas en las que otro personaje cuestiona directamente los motivos y estrategias del realizador.

Explicitación: «hacer que la mecánica del filme/texto resulte visible y explícita».[32] Éste es uno de los aspectos clave de la reflexividad formal tal y como hemos visto previamente.

Diégesis múltiple: mundos heterogéneos, rupturas entre códigos diferentes y su valor representativo normal. El documental construye por regla general un mundo menos cohesivo ya que está menos estrechamente ligado a las acciones de una serie de personajes imaginarios que requieren un contexto coherente para llevar a cabo actos creíbles. Los vacíos y fisuras se pueden llenar con la referencia a un conocimiento del mundo histórico. Se pueden arrancar fragmentos del mundo histórico para representarlos como prueba en una argumentación particular. La idea de Wollen, sin embargo, adquiere importancia cuando los documentales empiezan a cuestionar o refutar la postura argumentativa en sí misma, como en *De grands événements et des gens ordinaires*, de Ruiz, cuando este director habla, en *voice-over*, de la propensión del documental hacia los objetos heterogéneos y nos muestra una serie de composiciones estáticas que no tienen ningún peso en la cuestión social que esta película aborda de un modo ostensible: unas elecciones nacionales francesas. Aunque codificadas como pruebas, estas imágenes ya no son pruebas acerca del mundo histórico sino acerca de la tendencia del documental (griersoniano) a unir imágenes dispares para su propio beneficio.

Apertura: «intertextualidad —alusión, cita y parodia—».[33] Ésta es una for-

ma de ironía que cuestiona la originalidad del discurso y expone hasta qué grado lo que decimos ya ha sido dicho en algún otro lugar, en nuestra cultura y sus proposiciones ideológicas. Es una cualidad pronunciada en la obra de Godard. Aparece en todas las películas de Trinh Minh-ha en las que comentarios multivocales se basan en textos preexistentes sin ponerlos en relación jerárquica entre ellos. Es una cuestión central en *Thriller*, en la que los presupuestos básicos inscritos en el libreto de *La Bohème* se convierten en objeto de un intenso escrutinio (¿por qué muere Camille?). También es crucial en *A Song of Air*, que refunde las imágenes y significados de las películas domésticas de un padre en una metacrítica tanto de las películas domésticas como de la vida familiar. (Este filme está realizado por una hija a la que vemos en dichas películas domésticas.)

Desavenencia: «provocación, intento de desagradar y por tanto cambiar al espectador».[34] Puede tratarse de un objetivo deliberado en algunos casos y algunos pueden considerarlo de valor específico, como quienes asocian erróneamente los efectos de alienación de Brecht con los discursos de sobriedad y el equivalente artístico de la ética del trabajo protestante. En otros casos, puede ser un resultado de echar por tierra expectativas y socavar convenciones que no adquiere valor a menos que se canalicen hacia un modo de descubrimiento, percepción y transformación específico. La desavenencia, en otras palabras, puede tornar al espectador curioso en un espectador aburrido, o convertir al espectador de pago en un espectador resentido. Las frustraciones narrativas incluidas en *Surname Viet Given Name Nam*, por ejemplo, no buscan la ofensa por la ofensa, como parece ser el caso de *Vent d'est* (1969) o *Numéro Deux* de Godard. Por el contrario, orientan al espectador hacia otro nivel de lectura y problemática que de otro modo habría quedado relegado a un segundo plano. La dependencia de estrategias de ficción en *El juego de la guerra*, de Peter Watkins, para construir un tiempo verbal condicional de lo que ocurriría si se desatase una guerra nuclear, no da pie a una desavenencia como objetivo temático sino que, en vez de eso, al depender de una estructura condicional, transfiere al espectador la necesidad de construir una alternativa futura a través de la propia praxis social.

Wollen también aborda la tendencia a contrastar la ficción con la realidad como una séptima característica del «contracine».[35] (En el documental se produce el contraste inverso: una reintroducción de elementos subjetivos y narrativos en un dominio anteriormente gobernado por un canon de objetividad.)

Antimito

La antimitologización requiere una voluntad decidida de no representar a los actores sociales de un modo que esencialice o fetichice sus atributos. No es suficiente con mostrar al individuo como «producto de su época». (Esto podría

alimentar con toda facilidad una teoría de la historia de los «grandes hombres» [*sic*], en la que una tipificación al estilo de Lukacs cedería al estereotipo ejemplar.) Entra en juego una noción del individuo más radicalmente descentrada que no puede reintroducirse en el molde prefabricado del icono o héroe. Esta diferencia puede verse con mayor claridad comparando *Abortion Stories: North and South*, que investiga en qué sentido se ven afectadas las vidas de las mujeres según su acceso a procedimientos para abortar en diferentes países, con *Speak Body*, que transmite cómo es la experiencia personal de abortar. *Abortion Stories* tiene un valor de cambio considerable como documental. Su organización de testigos identifica cuestiones políticas clave y las sitúa en un contexto feminista. Nadie que esté en favor del derecho al aborto podría quejarse con demasiada insistencia de que esta película no llegue a subvertir ni socavar la dimensión mítica de la representación corporal. *Abortion Stories* representa a sus testigos en términos míticos positivos, como modelos y ejemplos. Se trata de un aspecto importante de la lucha política tal y como tiene lugar hoy en día, al margen de lo que tengamos que decir acerca de sus problemas y limitaciones en un marco teórico más amplio. Como en *Roses in December*, sin embargo, la tendencia a la mitologización se mantiene a raya; sigue enraizada en el contexto histórico en el que se manifiesta la valentía y la lucha. Las testigos no se representan como vehículos para una verdad atemporal o un mandato divino. Esto da como resultado un equilibrio juicioso de las posibilidades de representación dentro de los dominios positivos de la historia, el mito y la narrativa.

Speak Body adopta una táctica diferente. Kay Armatage presenta voces de mujeres fuera de campo mientras vemos fragmentos de cuerpos femeninos y oímos comentarios personales a modo de diario íntimo sobre la experiencia de abortar. Los planos no se adhieren a imágenes de mujeres concretas pero tampoco funcionan como esos fragmentos de labios, manos, pechos, cabello y piernas que aparecen incesantemente en la publicidad. Por el contrario, estos planos funcionan como una forma de contraidealización. La cámara vaga a través de porciones de piel sin prestar atención al ángulo más agradable desde un punto de vista estético ni a la composición más sugerente. La iluminación es notablemente áspera, casi clínica. Se hace hincapié en lo físico, la realidad imperfecta de la carne, el cuerpo como un objeto cotidiano cuya capacidad para reproducir vida da urgencia a su representación. Los riesgos y temores que acompañan el aborto, la sensación de pérdida, la impresión de un desgarramiento literal de la vida se reconocen en un contexto que sopesa estas realidades frente a otras consideraciones que pueden definir el aborto como una decisión que debe tomarse. Esta película no adopta una posición de defensa ni individualiza figuras ejemplares que puedan aportar testimonio personal a la intensidad de los dilemas. Desmitologiza el cuerpo femenino, evitando los peligros de la fetichización, el esencialismo y la construcción de héroes sin salirse del riesgo de la lucha histórica en sí.

Se puede hacer una distinción similar entre *N!ai*, de John Marshall, y otras dos obras: *Before We Knew Nothing*, de Diane Kitchen, y *Uaka*, de Paula Gaitan. La película de John Marshall tiene muchas cualidades fascinantes, entre las que no es la menos importante la incorporación de metraje de muchas de sus películas anteriores realizadas entre los !kung. La urdimbre de metraje nuevo y antiguo ofrece una visión longitudinal de N!ai como niña, joven, esposa y madre. Entrevistas y secuencias de observación describen la condición actual de los !kung, y de N!ai, incluyendo su relación con la ayuda exterior de misioneros, las peticiones de los encargados del reclutamiento para el ejército sudafricano, y su valor «exótico» tanto para los turistas como para los equipos cinematográficos profesionales. (Marshall incluye una extensa secuencia de observación de otro equipo de rodaje haciendo ensayos con los !kung comportándose de forma «natural» para una película de ficción, que resulta ser parte de la escena final de *Los dioses deben estar locos*.)

N!ai permite que surja una vívida sensación de la persona histórica que disfruta de todos los beneficios de la ilusión cinematográfica (un minucioso proceso de individualización con una psicología plena y compleja que está claramente situada en el espacio volumétrico). Como en *Abortion Stories,* la representación mítica de N!ai la convierte en una representante icónica de lo típico (no como «término medio» sino como una representación de las tensiones y contradicciones fundamentales dentro de la cultura !kung contemporánea). *Before We Knew Nothing*, por el contrario, es una narración más personal de la estancia del realizador entre los indios ashaninka de la selva tropical amazónica. Se resiste a individualizar a los personajes y a asignarles una psicología personal. Las personas con las que convive Kitchen no quedan reducidas todas ellas sin excepción a nativos. Presentan indicios de idiosincrasia que los diferencian entre ellos, pero la película no hace hincapié en esta forma de anclaje psicológico en los personajes. Emerge una sensación más intensa de la colectividad social como fuerza palpable, una fuerza que dirige la atención de Kitchen y rige sutilmente la naturaleza de la comunicación y el intercambio. Invisible y esquiva, funciona sin embargo como el referente histórico más pertinente, en parte porque los actores sociales no ocupan el lugar privilegiado de iconos o personajes. Entra en juego un algo dialéctico como el que describe Althusser con respecto a *El Nost Milan*, en el que lo que no ocurre adquiere mayor importancia que lo que ocurre.

De un modo similar, *Uaka* se niega a individualizar a la gente. Al igual que *The Nuer*, se mueve libremente entre individuos, sin invocar mecanismos de identificación ni ofrecer información personal. Sin embargo, *Uaka* utiliza una estructura narrativa más rigurosa que *The Nuer*, desplazándose hacia una crítica alegórica de la «civilización» metropolitana a través de una representación no secuencial de los xingo actuando fuera de su mito de creación. La ubicación histórica de gente y personas específicas sigue siendo esquiva, bordeando un

patrón poético o abiertamente alegórico de organización en vez de un patrón explicativo o identificativo.

Our Marilyn adopta un enfoque muy diferente de cuestiones de cuerpo y mito pero también va hacia una posición de antimitologización. Brenda Longfellow investiga los usos culturales, masculinistas de los cuerpos de «nuestra Marilyn», Marilyn Bell, una canadiense que fue la primera persona en atravesar a nado el lago Ontario, y «su Marilyn», Marilyn Monroe, cuyo cuerpo fue el máximo exponente del proceso de construcción de uno mismo sobre la imagen (proyectada) del deseo de Otro. La comentarista de esta película habla en un tono personal acerca de cómo su propio desarrollo a través de la adolescencia tuvo lugar en relación con estos dos iconos en nada semejantes entre sí. Este comentario lleva al espectador a una posición de evaluación crítica, observando cada Marilyn en relación con la otra y con las percepciones de la narradora que sirven de mediación.

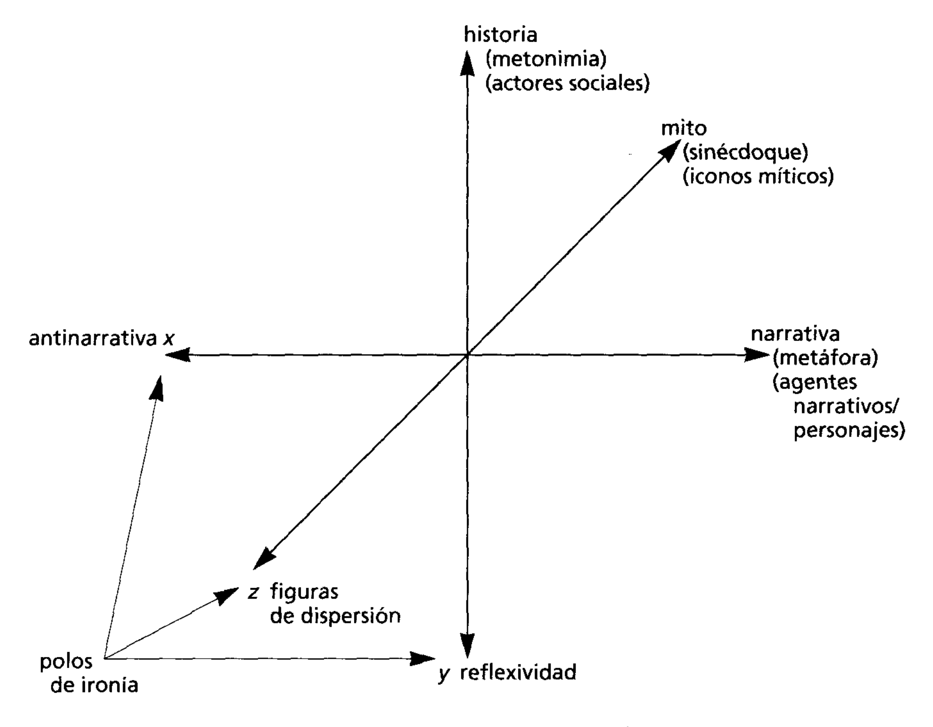
Las dos Marilyn de esta película no son figuras míticas dispuestas para que nosotros las incorporemos a nuestro propio panteón de héroes y heroínas. Son ejemplos del proceso de fetichización de lo histórico. Plantean posibles alternativas para el cuerpo femenino, mientras que la película se niega a representar a ninguna de ellas como un icono exento de problemas que espera ser adoptado. Por ejemplo, *Our Marilyn* utiliza metraje de archivo y reconstrucciones para invertir la curva dramática normal del logro atlético como trampolín al estatus de héroe. Una buena parte de la duración de la película se dedica a una repetición rítmicamente hechizante de lo que (convencionalmente) sería el núcleo en gran medida pasado por alto del logro de Marilyn Bell: la travesía del lago, parte de la cual es metraje de archivo y parte reconstrucción. Esta insistencia en la especificidad situacional, transmitida de forma subjetiva, se vuelve contra el icono mítico de la nadadora intrépida como heroína nacional que más adelante se forjó en los medios de comunicación canadienses. De un modo similar *Our Marilyn* subvierte la sencilla extracción de imágenes llamativas «para ser observadas» de la otra Marilyn ofreciendo un contexto histórico para este proceso y refundiendo el metraje de archivo en imágenes a cámara lenta que invitan más al análisis que a la identificación. *Our Marilyn* y *Speak Body* rechazan las formas de placer narrativo afianzadas en la escopofilia masculinista que critica Laura Mulvey. Lo hacen sin negar placeres alternativos que surgen de imágenes del cuerpo femenino como lugar de experiencia y lucha política.

Autorreferencialidad

La autorreferencialidad desbarata tanto la representación ilusionista de la persona histórica como la representación del personaje narrativo o icono mítico. La reflexividad puede obstruir la sensación de acceso realista al actor social.

Las operaciones de *discours* que dirigen la atención del espectador a la naturaleza situada del propio discurso (esto es entre «tú» y «yo», en vez de proceder de una entidad omnisciente e incorpórea unida a una persona o lugar histórico) pueden anular el acceso a lo real en su totalidad o hacer hincapié en la naturaleza mediada de su representación ante nosotros. Este tipo de anulación es extremo y suele tener lugar en películas experimentales como *T,O,U,C,H,I,N,G,* de Paul Sharits, o *Remedial Reading Comprehension*, de George Landow. Es más habitual la sensación de acceso intensamente mediado. *Cellophane Wrapper*, de David Rimmer, *A Message from Our Sponsor*, de Al Razutis, y *Window Water Baby Moving*, de Stan Brakhage, por ejemplo, conservan un referente histórico claramente identificable (trabajo en la fábrica, pornografía en yuxtaposición con la publicidad televisiva, y alumbramiento, respectivamente) pero bloquean cualquier impresión de una representación realista. *Poto and Cabengo* y *Surname Viet Given Name Nam* hacen del lenguaje en sí uno de sus temas, obligando al espectador a considerar con qué minuciosidad el lenguaje, y por tanto el lenguaje del cine documental, construye la realidad —incluyendo la realidad de la persona— que parece estar detrás suyo, tranquilamente anclada en el ámbito de lo histórico.

Las relaciones entre estos distintos dominios de la historia, el mito y la narrativa se pueden representar en forma de diagrama.



Historia, mito y narrativa: ejes de prefiguración

Crisis y magnitud

Estas cuestiones sobre magnitud, representación y cuerpo continuamente hacen consciente al espectador de documentales de tensiones entre representación y referente. La forma documental plantea problemas característicos, como de qué modo pueden las operaciones reflexivas descomponer las nociones dominantes de sujeto, persona, icono y personaje. Las cuestiones de magnitud también pueden provocar momentos de crisis en el documental cuando se pone a prueba el equilibrio entre persona, personaje e icono. Éste es el momento en que la ideología, como proposiciones representativas acerca del mundo, entra en contacto con la conceptualización del cuerpo humano que lleva a cabo el texto a lo largo de los armazones de la historia, el mito y la narrativa con objeto de determinar el peso proporcional de cada uno de estos dominios y el uso que se le dará.

Según dice Frank Lentricchia, «en el momento de unión [entre forma e ideología], la forma tomaría y dirigiría la sustancia ideológica, la transformaría en poder sobre el sujeto-público; convertiría nuestra ideología en ambos sentidos [como cultura y como experiencia vivida] en una intención disciplinaria... El momento estético de unión, por tanto, es el momento de manipulación en el que el sujeto-público queda sometido a la fuerza productiva de la ideología».[36] Podríamos sustituir «momento de manipulación» por *momento de crisis*, lo que ofrece al espectador la opción de aprobación o rechazo. Le demos el nombre que le demos, la unión en sí es indispensable.

Las cuestiones de magnitud nos llevan al ámbito de la ideología, la contradicción, la paradoja y el exceso. La búsqueda utópica de una auténtica comunidad, que frecuentemente evoca la retórica, se arriesga a ser enviada dando un rodeo hacia los reinos de la narrativa y el mito, alejándose de la conciencia potenciada. Se vislumbra el espectro de un inconsciente político. (En su libro homónimo, Fredric Jameson identifica el inconsciente político como lugar reprimido de meditación sobre el destino de la comunidad, en el que la comunidad propone un ámbito intersubjetivo más allá del régimen monádico del deseo.) El texto en sí se convierte en un lugar de contradicción. Las estrategias narrativas y los procesos míticos buscan la resolución de aquellas contradicciones sociales que deben representar si el texto ha de ejercer influencia sobre nosotros pero que sólo pueden registrar como «escándalo lógico»:

> Lo que en la historia previa sólo puede resolverse a través de la intervención de la praxis, aquí [en el texto] va por delante de la mente puramente contemplativa como escándalo lógico o nexo doble, lo impensable y lo conceptualmente paradójico, eso que no puede desentrañarse a través de una operación de pensamiento puro, y que por tanto debe generar todo un aparato más propiamente narrativo —el texto en sí— para ajustar sus círculos y disipar, a través del movimiento narrativo, su intolerable clausura.[37]

A este respecto, la magnitud se alinea con las distintas estrategias a través de las que un texto puede representar una conciencia de su complicidad con el «escándalo lógico» y de este modo alertarnos de la fisura entre la resolución a través de la praxis y de la forma estética. Ironía, distanciamiento, reflexividad, el concepto formalista de *ostranenie*: éstas y otras tácticas reflexivas entran en acción para alcanzar el efecto de abrirse a otras magnitudes que de otro modo no se identificarían. No hay un mero anuncio de algo más que escapa al marco, sino la experiencia subjetiva del exceso, el descubrimiento —por lo general no anticipado, repentino o dialéctico— de una magnitud de existencia más allá de la contención. En este momento de crisis, nuestra respuesta al «Esto es así, ¿verdad?» de la ideología hegemónica vacila y flaquea. Vislumbramos un dominio alternativo en el horizonte de las condiciones de existencia vigentes y en oposición al mismo. Dimensiones interiores, subjetivas, a las que la producción cultural da forma externa, presentan contradicción, paradoja y dialéctica con la fuerza de la experiencia.

El documental, con la «pegajosidad» de esas imágenes indicativas que hacen referencia a lo histórico, hace especialmente difícil dejar que este descubrimiento permanezca dentro del ámbito de un formalismo, un juego entre códigos, una desconstrucción de la unidad en partes dispares. «El efecto documental», como si dijéramos, nos devuelve a la dimensión histórica y el reto de la praxis con una energía que nace del nexo casi tangible del texto con lo que también representa como si fuera por vez primera. El mismo proceso de miniaturización que requiere la contención narrativa resulta ser especialmente susceptible a la restauración de la escala cuando la extensión de lo que vemos parece estar en el mundo en que vivimos. El realismo también tiene este efecto. Cuando se combinan las convenciones del documental, el realismo y la reflexividad, dan lugar a un momento de crisis en el que se puede producir la vivificación de la magnitud. Interseccionan forma e ideología; colisionan representación y referente. La fuerza productiva de la ideología puede reafirmar la solidez del cuerpo, las verdades incontestables del imaginario social y la certidumbre del mundo tal y como es. Por el contrario, la fuerza reveladora de la conciencia potenciada puede producir instrucción y placer que vivifiquen la sensación del cuerpo histórico como algo sujeto a la eliminación y la posesión y aun así ser capaz de realizar una tarea propia notable. Este momento de magnitud amplificada puede restaurar la diferencia con respecto a lo que se ha osificado en un imaginario social de identidades y oposiciones, iconos, estereotipos y símbolos. La conciencia potenciada reafirma la naturaleza fabricada y mutable de un mundo que no sólo adaptamos sino que conformamos.

La tentativa de construir un significado interior y una experiencia subjetiva impulsa películas como *Roses in December, Witness to War, Frank: A Vietnam Vet, Las madres de la Plaza de Mayo, Wedding Camels, Dear America, Shoah, Daughter Rite, Consuming Hunger* y *Hotel Terminus*, entre otras, hacia

la coherencia imaginaria entre persona auténtica y personaje de ficción en la imagen de un icono sin dejar de insistir en la dispersión de esa misma coherencia. El documental se basa en la relación entre personaje, icono y agente social. Aquí la persona actúa como un agente de la historia, no de la narrativa, al margen de la persistencia con que demos significado a una por medio de la otra. La representación de esta relación es el momento de crisis en el documental. Después de todo, en la otra parte del texto se encuentra ese territorio impugnado para el que nuestras formaciones ideológicas producen su interminable colección de mapas. Lo que debe incluir, como reconocimiento subtextual, es la idea de que la historia hiere. No es sólo subtexto y exceso, sino límite y horizonte, el lugar en el que al final deben arraigar las utopías.

Por tanto, la historia y nuestra imaginación histórica es lo que está en juego. La historia y lo que hacemos de ella es el exceso en que incurrimos a través de la representación de cuerpos. El cine documental es una reorganización activa del cuerpo como depósito de significado personal y de un inconsciente utópico de valores colectivos. Esta reorganización puede ceñirse a proposiciones ideológicas acerca de hechos, prácticas e ideales, pero también puede modificar e impugnar estas proposiciones tanto formal como políticamente. *Roses in December* demuestra la gama de cuestiones que rodea la representación del cuerpo a lo largo de los ejes positivos de la narrativa, el mito y la historia, y es digna de mención su habilidad para suspender estos tres dominios en relativo equilibrio. Evita el riesgo de hacer que la coherencia ideológica de la narrativa se imponga en toda su plenitud. (La coherencia surge de un realismo psicológico que pone a la persona en el molde del agente narrativo, presenta otros personajes de acuerdo con su motivación funcional en la historia y subordina la historia a la estructura narrativa.) Al mismo tiempo, *Roses...* ofrece una estructura narrativa suficiente para evitar que el flujo desnudo y rudimentario de la historia arrolle la película y lance a la persona al remolino absurdo de lo anecdótico y lo eternamente contingente. Por último, utiliza el aparato cinematográfico para el engendramiento de la persona como icono o símbolo sin anular la unión entre la persona y el plano histórico.[38]

Cuando se mantienen en un equilibrio inestable y disperso, como en *Roses in December*, las representaciones del cuerpo humano adquieren atributos de personaje (aquí arracimadas en torno al viaje como odisea espiritual y los rituales concomitantes de testigo y descubrimiento de uno mismo) e icono (aquí asociadas con cualidades de dedicación, devoción, amor incondicional y gracia), pero el cuerpo también continúa situado como actor social en la historia, a la que sigue devolviéndonos la pegajosidad de los sonidos e imágenes indicativos de la película. El resultado socava la solidez imaginativa de lo ficticio y lo mítico y confirma la alianza necesaria entre contradicción y clausura en la narrativa. Se produce una resistencia. Prevalecen ciertas magnitudes que convierten la alineación coherente y estable de persona/personaje/icono en una violación del cuer-

po del actor social. Esta coherencia imaginaria resulta especialmente transgresora en un área histórica que se niega a atajarla, aunque sea momentáneamente.

Esto no priva a *Roses in December* ni a las otras películas citadas de la otra mitad del momento de crisis (la recaída en el consentimiento de proposiciones ideológicas que sostienen la hegemonía). *Roses...* es una película semejante a cualquier otra en tanto que se ciñe a un propósito argumentativo o persuasivo, un proposicionalismo ideológico. En este caso la combinación de odisea espiritual e iconografía de sacrificio propone un interdicto: «Ve y haz lo que vieras». En este aspecto *Roses...* no escapa de algunos de los impedimentos a la magnitud con los que empezáramos: de víctima y caridad, simpatía y sacrificio, incluso si la tensión de mantenerlos también se pone de manifiesto. La representación de Jean Donovan como individuo ejemplar implica un foco de exclusión que presenta a la gente salvadoreña con la que trabaja como, una vez más, principalmente Otros, como figuras que no son muy diferentes en su representación subordinada de la figura de «Cathy»/Jean Donovan en *Salvador* o de los nativos que llenan el espacio negativo de *La misión* como telón de fondo para la lucha moral entre Robert De Niro y Jeremy Irons. Los salvadoreños funcionan en la estructura narrativa de esta película como donantes. Se trata de términos de encuentro con los que estamos muy familiarizados, tanto en la vida como en los textos de representación, desde *Lawrence de Arabia* (Lawrence of Arabia, 1962) hasta *La selva esmeralda* (The Emerald Forest, 1985) y desde *Su excelencia el embajador* (The Ugly American, 1962) hasta *La costa de los mosquitos* (The Mosquito Coast, 1986). *Roses...* logra con éxito evitar la hagiografía pero finalmente acepta una forma de ayuda caritativa cuyos términos y condiciones son más una manifestación de testimonio personal que de negociación colectiva entre uno mismo y otro.

En la representación documental del cuerpo no está en juego únicamente el valor de ser, sino también el valor de no ser, de no ser representado estrictamente en función de esos valores potencialmente plenos y positivos que discurren por los ejes de la historia, el mito y la narrativa. El concepto de verdad siempre en relación con el de falsedad —en todo momento un algo de aproximación indefinida cuyo carácter esquivo ha provocado más de un suspiro colectivo— nos hace pensar en una magnitud que más de una película preferiría evitar. Las estrategias reflexivas con un fin político evocan esta relación, oblicuamente, en unos términos experimentales que resulta imposible eludir, o, si se entienden, no creer.

El cuerpo representado en *Speak Body* u *Our Marilyn* se aproxima a esta condición: Marilyn Bell, inmersa en las aguas del lago Ontario, enfocada y desenfocada, a la vista e invisible, subiendo y bajando dentro del encuadre, con mucho grano y escasamente definida, en un estado cercano a la alucinación producido por el frío, el agotamiento, la falta de sueño y la desorientación espacial, avanzando hacia los límites de cualquier sentido de reafirmación del ego en el

mismo momento en que su cuerpo avanza hacia un logro físico extraordinario. Se da una sensación de afinidad entre uno mismo y otro, persona y entorno, subjetividad y experiencia que contrasta con la unidad de opuestos y cualquier dialéctica (hegeliana/marxista) de síntesis entre mónadas.[39] Lo que *Our Marilyn* ayuda a aclarar es el modo en que el cuerpo representado por un documental debe entenderse en relación con un contexto histórico que es un referente, no una base ontológica. La historia es donde tienen lugar el dolor y la muerte pero en la representación adquieren significado estos hechos y acontecimientos. En momentos de crisis como éste (cuando Marilyn Bell hace un esfuerzo cada vez mayor por cruzar el lago; cuando el texto desarrolla estrategias para dar al cuerpo y el suceso magnitudes de suficiente aproximación) podemos descubrir, quizá con la intensidad de la primera vez, exactamente qué arriesgamos en cuestiones de representación corporal.

Cada una a su modo, la mayoría de las películas aquí estudiadas plantean la cuestión de las magnitudes que exceden cualquier lógica o código. Entre otras cosas, estas magnitudes exceden cualquier marco discursivo. Son una cuestión que sólo puede abordar la praxis. Si en estos textos hay una conciencia política potenciada en funcionamiento, se trata de un conciencia que evoca, a través de las historia que tienen que contar, una afirmación del impulso utópico que, ni imaginario ni mítico, se ubica en el ámbito de la propia historia. Esto no indica tanto la necesidad de acomodar un impulso humanista o fenomenológico en la forma de lo misterioso o lo inefable como la necesidad de reconocer el poder característico de una conciencia potenciada capaz de romper esquemas, economías y lógicas de todo tipo. En este acto de alejamiento radical hay magnitudes que los discursos de sobriedad convencionales sólo pueden negar o rechazar.

Notas

Prefacio

1. Se trata de *Documentary: A History of the Non-Fiction Film* (1974) de Erik Barnouw (trad. cast.: *El documental: historia y estilo*, Barcelona, Gedisa, 1996), *Nonfiction Film* (1973) de Richard Barsam, *Living Cinema* (1973) de Louis Marcorelles, *Studies in Documentary* (1972) de Alan Lovell y Jim Hillier, *The Rise and Fall of British Documentary* (1975) de Elizabeth Sussex y *Cinéma Vérité in America* (1974) de Stephen Mamber. Desde entonces sólo hemos visto dos obras firmadas cada una de ellas por un solo autor: *The Documentary Idea: A Critical History of English Language Documentary and Video* (1989) de Jack Ellis, un libro de texto preliminar con dos de sus dieciséis capítulos dedicados al documental desde 1969 (en su mayor parte en forma de resúmenes de tendencias), y *A Cinema of Nonfiction* (1990) de William Guynn, una obra de espíritu similar al del presente volumen, ya que intenta establecer diferencias entre la narrativa de ficción y el uso documental de estructuras narrativas, pero que está organizada en mayor medida en torno a las nociones semióticas clásicas de código y segmentación.

2. Véase, por ejemplo, Julianne Burton (comp.), *The Social Documentary in Latin America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1990; Stuart Cunningham, «Tense, Address, *Tendez*: Questions of the Work of Peter Watkins», *Quarterly Review of Film Studies* 5, n. 4, otoño de 1980, págs. 501-518; E. Ann Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, Nueva York, Routledge, 1982; Julia Lesage, «The Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film», *Quarterly Review of Film Studies* 3, n. 4,

otoño de 1978, págs. 507-523; David MacDougall, «Beyond Observational Cinema», en Paul Hockings (comp.), *Principles of Visual Anthropology*, La Haya, Mouton, 1975, págs. 109-124, «Unprivileged Camera Style», *Rain*, n. 50, junio de 1982, págs. 8-10; Eileen McGarry, «Documentary, Realism and Women's Cinema», *Women & Film* 2, n. 7, 1975, págs. 50-59; Peter Morris, «Backwards to the Future: John Grierson's Film Policy for Canada», en Gene Walz (comp.), *Flashback: People and Institutions in Canadian Film History*, Montreal, Mediatexte, 1986, págs. 17-35; Joyce Nelson, *The Colonized Eye: Rethinking the Grierson Legend*, Toronto, Between the Lines, 1988; Michael Renov, «Newsreel: Old and New —Towards an Historical Profile», *Film Quarterly* 51, n. 1, otoño de 1987, págs. 20-33; Alan Rosenthal (comp.), *New Challenges for Documentary*, Berkeley, University of California Press, 1988; Jay Ruby, Larry Gross y John Katz (comps.), *Image Ethics: The Moral and Legal Rights of Subjects in Documentary Film and Television*, Filadelfia, Annenberg Communication Series, 1985; Vivian Sobchack, «Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary», *Quarterly Review of Film Studies* 9, n. 4, 1984, págs. 283-300; Tom Waugh (comp.), *Show Us Life: Towards a History and Aesthetics of the Commited Documentary*, Metuchen, Scarecrow, 1984; Brian Winston, «Reconsidering "Triumph des Willens": Was Hitler There», *Sight and Sound*, primavera de 1981, págs. 102-107.

3. David Bordwell describió y criticó, no sin una buena dosis de exasperación, esta versión estándar de la teoría del cine en *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Harvard University Press, 1989 (trad. cast.: *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 1995). Su exasperación parece surgir de un ansia por algo más estimulante desde el punto de vista formal. Mi deseo de reconceptualizar qué representa la teoría surge de un ansia de algo más íntimamente basado en la forma y la estructura del documental, no tanto para ofrecer al teórico una sensación renovada de estímulo formal como para obtener un mayor valor de cambio tanto para el teórico como para el realizador.

4. Analizo muchas de las ventajas e inconvenientes de la teoría contemporánea y las metodologías críticas predominantes en mayor detalle en la introducción de *Movies and Methods*, vol. 2, Berkeley, University of California Press, 1985.

1. El dominio del documental

1. Platón, *The Republic*, trad. Desmond Lee, Penguin Books, 1955, pág. 308 (trad. cast.: *La república*, Madrid, Alianza Editorial, 1993).

2. Las técnicas de sampleado digital, en el cual la imagen está constituida por unidades digitales sujetas a una infinita modificación, dejan obsoleta esta argumentación sobre la naturaleza única y secuencial de la imagen fotográfica. La imagen se convierte en una serie de unidades, un patrón de opciones sí/no registradas dentro de la memoria de un ordenador. Una imagen modificada de un patrón no será en ningún sentido derivativa del «original»: se convierten, por el contrario, en un nuevo original. Cualquier imagen que pueda generarse a partir de estas unidades de información ocupará exactamente el mismo estatus. No hay una imagen negativa original como en la fotografía con respecto a la que se puedan comparar la precisión y autenticidad de las copias. Es posible que ni siquiera haya un referente externo. Las gráficas por ordenador pueden generar reproducciones su-

mamente realistas de sujetos vivos partiendo de algoritmos de *software* en vez de referentes externos. Ahora estamos empezando a entender las implicaciones de todo esto. Sin duda alguna establecen un marco histórico en torno al estudio presentado en este libro, que continúa haciendo hincapié en las cualidades y propiedades de la imagen fotográfica.

3. *Nanuk el esquimal*, de Robert Flaherty, sigue siendo un ejemplo excelente del modo en que se ofrece la impresión de que los hechos y los temas surgen del mundo real representado en el documental. El estilo de rodaje y montaje de Flaherty (mucho más que sus intertítulos) tiene la función de transmitir la sensación de que los sucesos se desarrollan de acuerdo con su propio ritmo, revelando su propio significado, que el realizador intenta simplemente «exponer». Habían estado ahí en todo momento, en modo alguno impuestos o superpuestos.

Un ejemplo más reciente que deja al descubierto las fisuras que Flaherty enterró bajo sus largas tomas y su montaje en continuidad es la serie de PBS, *Nature*. Una serie de seis capítulos titulada *Australia: The Island Continent* (1988) concluía con un examen del modo en que el hombre ha causado estragos en la ecología de la tierra. Después de narrar numerosas catástrofes de gran magnitud (bosques destruidos; terrenos de fertilidad mínima reducidos a llanuras de sal; tierras de pasto arrasadas por conejos, ovejas o cabras; etcétera, a menudo con metraje de noticiario cinematográfico, que databa en ocasiones de los años treinta, describiendo la intensidad del problema), el narrador del programa nos informa de que hay medios para resolver muchas de estas cuestiones. Vemos a analistas que estudian fotografías de tierras de pasto tomadas por satélites para identificar el ritmo y el alcance del pastoreo excesivo y se nos dice que esta información puede permitir que los rancheros lleven su ganado a otras tierras o lo vendan antes de causar daños excesivos.

El objetivo de esta narrativa es ofrecer la seguridad de que «ahí», en el mundo real, tenemos ahora acceso a las soluciones a problemas antiguos porque la ciencia puede identificarlos y proponer reajustes para minimizar su impacto. Se observa una contradicción entre la gravedad de problemas que tienen décadas de antigüedad y los apaños realizados a partir de datos de un satélite, en especial teniendo en cuenta que no se cuestionan la política y la economía que están tras el uso de esta información, como tampoco se cuestiona la idoneidad de criar este tipo de ganado. La sensación de optimismo entusiasta es una función del texto, el tono, el ritmo y la situación (la recogida de datos científicos da una sensación de clausura). Esta sensación de optimismo impuesto es superior a la sensación de romanticismo de Flaherty como una perspectiva del mundo que, en realidad, no surge del mundo, pero en cada uno de estos casos el texto se basa en la ilusión de que no sólo los eventos específicos sino también las tonalidades que los rodean emergen del propio mundo. Los autores utilizan estrategias de estilo narrativo para pasar inadvertidos y proponer que el optimismo o el asombro romántico residen en el propio mundo. La cámara lo registra o informa de ello. El optimismo, el romanticismo, como las soluciones que simplemente «están ahí», parecen surgir del propio mundo, a la orden de una mano invisible que armoniza nuestras propias percepciones con estas cualidades maravillosas. No tenemos por qué pensar en sus orígenes o implicaciones. Nuestra tarea es más bien la de reconocer el pavor que inspira su presencia tal y como la revela la película.

4. Jean Baudrillard, *The Evil Demon of Images*, Sydney, Power Institute Publications, 1988, págs. 27, 28 (trad. cast.: *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama, 1995).

5. Platón, *The Republic*, 297 (trad. cit.).

6. Ibid., 184.
7. Ibid., 237.
8. El desarrollo de una cultura posmoderna de la simulación se estudia en Arthur Kroker y David Cook, *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, Montreal, New World Perspectives, 1986; Jean Baudrillard, *L'exchange symbolique et la mort*, París, Éditions Gallimard, 1976; Baudrillard, *Simulations*, Nueva York, Semiotext(e), 1983 (trad. cast.: *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1993); Hal Foster (comp.), *The Anti-Aesthetic*, Port Townsend, Bay Press, 1983; Fredric Jameson, «Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism», *New Left Review*, n. 146 (julio-agosto de 1984), págs. 13-92 (trad. cast.: *El posmoderrnismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1993); y mi obra «The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems», *Screen* 29, n. 2, invierno de 1988, págs. 22-46. Sería un grave error pensar en la simulación como en una copia, reflejo o ilusión. Es posible que se reciban las guerras en el salón de casa, pero se siguen perdiendo vidas. Quizá Granada se vea en todo el país como una reposición de *Arenas sangrientas* (Sands of Iwo Jima, 1949) pero no podemos levantarnos de nuestros sillones y decir «Es sólo una película». La autenticidad puede medirse según su congruencia con representaciones previas de una «realidad» ahora sujeta a un regreso aparentemente infinito, pero las cuestiones de poder y deseo, autoridad y finalidad (muerte) permanecen firmes en su lugar.
9. Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», en *Illuminations*, trad. Harry Zohn, Nueva York, Schocken Books, 1969, pág. 236.
10. Robert C. Allen y Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*, Nueva York, Alfred Knopf, 1984, págs. 215-239 (trad. cast.: *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós, 1995). La utilidad de esta definición para los autores resulta bastante obvia cuando vemos que sólo se ocupan de una pequeña muestra del *cinéma vérité* norteamericano, principalmente la obra de Donald Pennebaker, Richard Leacock y Robert Drew en ABC Television. Su informe de esta pequeña fracción de la cinematografía documental es sumamente esquemático; se utiliza para demostrar la validez de una metodología de investigación en vez de para examinar el *cinéma verité* o el cine de observación en mayor profundidad. La metodología resulta más sugerente que el ejemplo concluyente.
11. David Bordwell y Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, 3ª ed., Nueva York, MacGraw-Hill, 1990, pág. 23 (trad. cast.: *El arte cinematográfico: una introducción*, Barcelona, Paidós, 1995). En una sección posterior, cuyo objetivo es ilustrar los principios de la crítica cinematográfica, hacen hincapié en el modo en que Fred Wiseman ejerce control sobre aspectos clave de la estructura de la película, pero siguen defendiendo la postura de que este documental, como muchos otros, «cedía el control a lo que ocurre delante de la cámara» (pág. 237).
12. Leacock articula sus propios principios de rodaje con claridad. En cierta ocasión comentó: «Quiero descubrir algo sobre la gente. Cuando entrevistas a alguien siempre te dicen lo que quieren que sepas de ellos. Esto puede resultar interesante y es lo que algunos quieren registrar. Lo que yo quiero ver es qué ocurre cuando no están haciendo esto». Citado en Louis Marcorelles, *Living Cinema*, Nueva York, Praeger, 1973, pág. 55.
13. Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trad. Geoff Bennington y Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, pág. 17 (trad. cast.: *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1995).

14. Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge*, trad., A. M. Sheridan Smith, Londres, Tavistock Publications, 1972, págs. 32-33.

15. Las resonancias de la obra de Thomas Kuhn *The Structure of Scientific Revolutions*, 2ª ed., Chicago, University of Chicago Press, 1970 (trad. cast.: *¿Qué son las revoluciones científicas?*, Madrid, Altaya, 1995) y su descripción de ciencia «normal» precisamente como este tipo de procedimiento regido institucionalmente fueron accidentales. En una nueva lectura, esta referencia —que ignoraron teóricos franceses como Foucault o Lyotard a quienes he decidido citar— parece tener una importancia considerable. La obra de Kuhn, de hecho, prefigura cuestiones centrales de la de Foucault. Lo que Kuhn pasa por alto, y sigue sin estar lo bastante desarrollado aquí, son las cuestiones de ideología: la versión de Kuhn está presidida por una inocencia o «normalidad» que Foucault, a pesar de sus extraordinarios puntos débiles (como las cuestiones referentes al género y el lugar de las mujeres en la historia de la sexualidad), se niega a tolerar. Foucault, como Lévi-Strauss, busca los elementos más básicos de la cultura occidental; Kuhn se conforma con una relación de las bases institucionales de la ciencia occidental. Hubert L. Dreyfuss (*Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, 2ª ed., Chicago, University of Chicago Press, 1982) estudia la relación entre la obra de Kuhn y la de Foucault con cierto detalle.

16. El estudio de los procedimientos utilizados para entender un texto participa en gran medida del estudio de David Bordwell de los esquemas en *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985, págs. 31-39 (trad. cast.: *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996). He optado por no adoptar el vocabulario de la psicología cognitiva debido a su premisa de que una actividad semejante es una base mental exenta de valores para formas más complejas y condicionadas desde un punto de vista social de subjetividad y conciencia.

17. Los cuatro tipos de motivación aquí tratados se proponen, con una nomenclatura diferente en ciertos aspectos, en Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, pág. 36 (trad. cit.).

18. En *The Thin Blue Line*, planos descontextualizados de objetos como una pistola, un batido, una silueta en una ventana y letras que se mecanografían sobre una hoja de papel, demasiado abstractas en su representación para estar justificadas de un modo realista, adoptan una motivación formal. Se convierten en una serie de imágenes iconográficas que se unen entre ellas principalmente para indicar que la película, a pesar de ser un documental, no puede garantizarnos la autenticidad histórica de sus pruebas. Esta jugada reflexiva sitúa el texto en un territorio fronterizo entre la ficción narrativa y la argumentación documental, una zona que les resulta muy familiar a quienes trabajan con una estética posmodernista. Vemos la película principalmente como un documental, pero con una firme conciencia de que lo que ocurre frente a la cámara tiene un aspecto que tiene menos que ver con el mundo histórico que con las opciones que ha tomado el realizador.

19. André Bazin fue un crítico francés que alababa la capacidad del cine para captar «el objeto en sí, el objeto liberado de las condiciones de tiempo y espacio que lo rigen». (Citado de «The Ontology of the Photographic Image», *What is Cinema?*, 2 vols., Berkeley, University of California Press, 1967, pág. I: 14 [trad. cast.: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990]). El montaje y las técnicas expresionistas oscurecían el objeto en sí e imponían nuevas limitaciones de tiempo y espacio que eran obra del director. El ideal de

Bazin, un estilo realista que nos atrae de un modo similar a como lo hace el mundo, se opone a los efectos de comentario didáctico, reconstrucción y montaje.

2. Modalidades documentales de representación

1. La modalidad interactiva suele ceder una autoridad considerable a las personas entrevistadas. Es posible que estos individuos lleguen a aportar la esencia de la argumentación de la película como ocurre en *With Babies and Banners, Solovetsky vlast, Union Maids, Through the Wire* y *Who Killed Vincent Chin?* o susciten el tono o la actitud predominante de la película. *Where the Heart Roams, Wise Guys!* y *Coming Out,* filmes acerca de la literatura romántica femenina, un programa concurso de televisión y un baile de presentación en sociedad, respectivamente, que ceden a las personas que participan en estas actividades la oportunidad para establecer el tono de la representación en vez de utilizarlas para ilustrar una perspectiva dominante construida por la película.

2. Erik Barnouw, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film,* Nueva York, Oxford University Press, 1974, págs. 254-255 (trad. cit.).

3. Un caso paradigmático de esta forma de debate se centraba en torno a la película *An American Family,* una serie de doce horas acerca de una familia emitida por la televisión pública en 1973. Esta serie, una obra rigurosamente de observación, fue objeto de un alto nivel de atención periodística en lo tocante a hasta qué punto Craig Gilbert, el responsable de la misma, había determinado, provocado o de algún otro modo manipulado los acontecimientos ante la cámara. Algunas de estas acusaciones provinieron de los sujetos de la película, la propia familia Loud, en particular la madre, Pat Loud. La mayoría de ellas implicaban un grado de manipulación mucho más elevado del que Craig Gilbert observaba en su documental. En su «Reflections on *An American Family,* II», en Alan Rosenthal (comp.), *New Challenges for Documentary* (Berkeley, University of California Press, 1988) se puede encontrar un útil resumen de estas cuestiones éticas desde el punto de vista del director.

4. Los enfoques semióticos del cine dieron por sentado que las imágenes de gente eran significantes con añadidos, y por tanto significados, que dependían de su relación con otros elementos en la cadena de significación. Aunque este enfoque puede ser útil para la refutación de nociones de transparencia entre imagen y realidad, no elimina las alteraciones que provoca la semiosis en los cuerpos de aquellas personas cuya imagen se «toma». Los principios legales de derecho a la intimidad, libelo y difamación dan fe de algunas de las dimensiones de este conflicto. La incertidumbre del efecto sobre una situación que puede tener la filmación de la misma forma parte de la implicación especulativa del espectador. Una dimensión de esta implicación se basa en la cuestión del uso. El marco (moral, ética, políticamente) discursivo dentro del que debatimos esta cuestión tiene su propio contexto histórico. Si antaño una semiótica de los significantes y sus nexos desempeñaba un papel valioso desde el punto de vista histórico en la teoría del cine de ficción, su aplicación al cine documental nunca llegó a estar del todo clara. La relación con lo que parece eludir el campo de una semiótica centrada en la *langue* —el referente, la persona que aborda la *parole,* que habla y a la que se le habla— sigue siendo una cuestión central en el documental desde múltiples puntos de vista.

5. En Paul Rock, *The Making of Symbolic Interactionism* (Totowa, N.J., Rowman

and Littlefield, 1979) se puede ver una excelente introducción a muchos de los principios metodológicos que adoptaron, consciente o inconscientemente, los realizadores de observación. Rock señala que el interaccionismo simbólico es el segmento de la sociología «que se ha dedicado al estudio etnográfico detallado de pequeños mundos sociales» (pág. 92). Compárese el comentario de Rock sobre participante-observación con el objetivo de Richard Leacock, por ejemplo, de observar lo que hacen las personas cuando no se les entrevista ni se les aborda directamente con la cámara: «El negocio de la etnografía se presenta como algo comparativamente hostil al ensayo. Una buena parte del mismo se describe como si estuviera unido a la proyección del sociólogo exenta ésta de artificio en el contexto natural. Esta naturalidad es tanto un requisito previo como una consecuencia inevitable de la comunión efectiva... El trabajo de campo interactivo está diseñado para captar y favorecer la experiencia prepredicativa. Es axiomático a la metodología que dicha experiencia no pueda llegar a describirse como es debido con palabras: ocupa ámbitos que son *sui generis*. La comprensión plena sólo puede alcanzarse tomando lugar en la experiencia» (págs. 197-198).

6. El encuentro cara a cara también tiene sus fines no prácticos como indica la comunicación fática. (La comunicación fática implica el uso de interjecciones para hacer saber a otra persona que le estamos haciendo caso, como «Um», «Ah» o «Vaya».) Por tanto, todas las expresiones y textos, no sólo en el arte, tienen una dimensión no práctica, mientras que el arte, o la ficción, como parte de un sistema ideológico, tienen efectos claramente prácticos sobre la subjetividad y en ocasiones sobre opiniones, convicciones, actitudes o formas de comportamiento específicas.

7. Los estudios tradicionales del documental de los años de la posguerra hacen referencia al desarollo de cámaras portátiles y ligeras y de equipos magnéticos de grabación de sonido que permitían la grabación sincrónica sobre el terreno como un paso adelante vital en la transformación del cine documental de una modalidad expositiva (incluyendo sus variantes poéticas) al cine directo y el *cinéma vérité*, que yo he decidido llamar modalidades de representación de observación e interactiva. Al parecer estos avances han tenido lugar más o menos simultánea e independientemente en Canadá en el NFB y en los Estados Unidos principalmente a través de los esfuerzos de Drew-Leakoc, y en Francia con Jean Rouch. Hay dos cuestiones que a menudo reciben escasa atención o se pasan por alto.

En primer lugar el NFB de Canadá fue una organización pionera en la mayor parte de la innovación tecnológica, introduciendo la grabación de sonido sincrónico en exteriores en obras como *Les racquetteurs, The Days Before Christmas, Blood and Fire* y *Back-Breaking Leaf*, con independencia y previamente a los avances estadounidenses que se centraron en torno a Richard Leacock, Donald Pennebaker y Robert Drew (Drew Associates). *Les racquetteurs*, realizada por Groulx y Brault en Quebec, suele considerarse como la primera obra de *cinéma vérité* canadiense. Los orígenes y las «primeras obras» son cuestiones complejas y a menudo poco agradecidas de investigar, ya que lo que viene en primer lugar cronológicamente puede pertenecer al ámbito de un discurso institucional y a una serie de expectativas diferentes, quedando limitado de este modo su impacto en otros contextos. La práctica también tiende a localizar y restringir la causación a un fenómeno lineal provocado por una serie de sucesos independientes: «Primero esto, luego aquello», etcétera. Aun así, hay que señalar que en Canadá se fomentaron notablemente las posibilidades de la realización interactiva. Había implicada más gente que

en los Estados Unidos (donde se le prestaba más atención a la alternativa de observación) o en Francia (donde Jean Rouch trabajó la mayor parte del tiempo en solitario, aunque la *nouvelle vague* francesa incorporara en su marco de ficción una buena parte de estas mismas técnicas). Los avances canadienses, sin embargo, han pasado relativamente desapercibidos y no se les ha dado la importancia que merecían como influencia. No es fácil decir si la falta de atención crítica e histórica se ha convertido en un círculo vicioso, provocando una falta de influencia por omisión, o si la influencia real sobre los realizadores interactivos fue mucho mayor de lo que la crítica ha dado a entender. (Jean Rouch siempre ha reconocido la importancia que tuvo para su obra conocer a Michel Brault o ver *Les racquetteurs* —aún está por estudiar la posibilidad de una conexión franco-canadiense más elaborada.)

En *The Film Companion* (Toronto, Irwin, 1984) de Peter Morris se pueden ver entradas a modo de diccionario de estos trabajos y en Bruce Elder, «On the Candid-Eye Movement», incluido en Seth Feldman y Joyce Nelson (comps.), *Canadian Film Reader* (Toronto, Peter Martin Associates, 1977) hay un estudio más a fondo del tema. En *Cinéma vérité in America: Studies in Uncontrolled Documentary* (Cambrigde, MIT Press, 1974) de Stephen Mamber se puede consultar un estudio de la evolución del cine de Leacock, Pennebaker y Drew entre mediados y finales de la década de los cincuenta antes de la obra decisiva, *Primary*. Mamber sólo hace referencia a los avances del NFB para señalar que uno de los primeros realizadores de «Candid Eye», Terence Macartney-Filgate (que filmó una buena parte de *Primary*, tal y como Brault lo hizo de *Chronique*) consideraba que la serie «Candid Eye» ya había cubierto un terreno similar (pág. 36).

En segundo lugar, a menudo la innovación tecnológica se ofrece como una explicación causal de por qué cambiaron los estilos cinematográficos. Aunque éste parece ser un caso en el que las transformaciones en el equipamiento cinematográfico dieron pie a diferencias significativas en el modo de hacer películas, no hubo ninguna unión causal determinada entre la tecnología y una nueva modalidad de representación documental. El desarrollo más o menos al mismo tiempo de estilos de observación que favorecieron la invisibilidad del realizador y de estilos interactivos en los que la presencia del realizador no sólo estaba reconocida sino que a menudo era un factor decisivo en los acontecimientos que se presentaban, demuestra la falta de una correspondencia directa entre tecnología y forma o entre tecnología y significado. Esta variación radical entre el cine francés, canadiense y norteamericano, por no mencionar las prácticas británica, continental y tercermundista, que se deriva de una serie de innovaciones tecnológicas, rara vez recibe la atención que merece.

8. En *The Act of Creation* (1964; Pan Books, 1975) de Arthur Koestler, se puede ver una excelente investigación del efecto de la repentina yuxtaposición de dos estructuras de pensamiento diferentes en la producción de ficción, arte y ciencia. Koestler elabora la idea básica surrealista de yuxtaponer dos realidades que no guardan relación alguna dentro de un solo plano de referencia mucho más allá de su aplicación inicial y, al hacerlo, sugiere un sentido importante en el que sistemas, códigos, hábitos, subjetividades, formaciones discursivas y otras estructuras reguladoras siguen siendo vulnerables al cambio y la subversión. La noción de Koestler de que la colisión entre dos marcos de referencia conduce a una síntesis transformadora también es afín al concepto de la tipificación lógica como un aspecto de la comunicación interpersonal en la obra de Gregory Bateson. En este caso los «errores» de tipificación lógica permiten que marcos de re-

ferencia que no tienen relación alguna se derrumben unos sobre otros a expensas del sujeto, en especial en la esquizofrenia, pero también, quizá de un modo menos patológico, en relación con los efectos del realismo (donde el significante se toma equivocadamente por referente, la imagen por realidad, o el actor por el personaje). Véase también *Steps to an Ecology of Mind*, Nueva York, Ballantine Books, 1972.

9. Marshall Blonsky, «Ted Koppel's Edge», *New York Times Magazine*, 14 de agosto de 1988.

10. Véase Rosenthal (comp.), *New Challenges for Documentary*, en especial la tercera parte, «Documentary Ethics».

11. Tanto *Cinema and History* (Detroit, Wayne State University Press, 1988) de Marc Ferro (trad. cast.: *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona, 1995) como el artículo de Kathleen Hulser «Clio Rides the Airwaves: History on Television», *The Independent* 12, n. 2 (marzo de 1989), págs. 18-24, dan ejemplos de metraje de archivo que ofrece pruebas históricas que se han pasado por alto o rechazado, a menudo porque se han utilizado como una ilustración generalizada, de la revolución bolchevique o la ciudad moderna, por ejemplo, en vez de haber sido examinadas minuciosamente para hallar detalles sobre el proceso de cambio en la participación de las clases sociales durante los días previos a la revolución (como pone de manifiesto, por ejemplo, la ropa) o la dinámica social de los vecindarios que se revela a través de relaciones espaciales y clases específicas de construcción residencial y comercial.

12. En mi artículo «The Voice of Documentary», *Film Quarterly* 36, n. 3 (primavera de 1983) se puede ver un amplio estudio de esta diferencia como una cuestión de «voz» textual o autoridad (el lugar del que se deriva una sensación de conocimiento autoritativo o de duda epistemológica). Resulta de especial interés la distribución relativa de esta autoridad entre realizador y actores sociales.

13. En *Seventeen*, de Demott y Kreines, resulta evidente una sensación similar de nexo participativo. Este documental se realizó para la serie «Middleton» pero fue prohibido por la PBS, según se adujo debido al lenguaje obsceno aunque es más probable que fuera por la historia de amor interracial entre un adolescente negro y una chica blanca. A diferencia del estilo principalmente de observación que se aprecia en *Family Business* o *Community of Praise*, *Seventeen* presenta un alto grado de interacción espontánea entre realizadores y sujetos. Es posible que diera la impresión de que esto también estaba fuera de un canon de objetividad para el periodismo televisivo al que las películas de observación pueden ceñirse con mayor facilidad, al menos en lo que respecta a su rechazo o supresión de las subjetividades del realizador en el momento de la filmación.

14. Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1, Nueva York, Random House, 1980, págs. 58-73 (trad. cast.: *Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 1978).

15. Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, en especial el capítulo 1, «The Technology of Gender».

16. El concepto de «entrevista encubierta» se investiga en mayor profundidad en *Ideology and the Image*, págs. 281-283 en concreto.

17. «Sutura» tiene un significado técnico-psicoanalítico que deriva de Jacques Lacan y llegó a la teoría cinematográfica a través de ensayos como «Suture», de Jacques-Alain Miller; «Cinema and Suture», de Jean-Pierre Oudart; «Notes on Suture», de Stephen Heath (todos ellos en *Screen* 18, n. 4 [1977/1978]); «The Tutor-Code of Classical Cinema», de Daniel Dayan, en Bill Nichols (comp.), *Movies and Methods*, vol. 1, Ber-

keley, University of California Press, 1976, y *The Subject of Semiotics*, de Kaja Silverman, Nueva York, Oxford University Press, 1983, entre otros. Implica un proceso a través del que las películas se establecen como discurso, como algo más que sonido e imagen en bruto, y el espectador adopta una posición como sujeto al que se dirige la película. En la formulación de Oudart esto implica aprehender la obra como un agente ausente para el que la película constituye un sustituto en forma de ausente, el Otro, fuera de pantalla, en el espacio que está detrás de la cámara, que es el agente que origina el plano, el encuadre y el punto de vista. (Esta abstracción antropomórfica se corresponde con lo que en otra parte he descrito como «voz».) El ausente autoriza una lectura de la imagen como discurso, como una forma de tratamiento temática y afectivamente significante. La imagen ya no parece un objeto en bruto sino el residuo de una intención expresiva; esta ausencia sigue acechándola.

Esta extraña sensación de que hay una ausencia acechante puede interpretarse como una condición necesaria del discurso simbólico, en el que siempre nos representa aquello que no somos (yo no soy «yo», el significante que me sustituye) o puede verse como una operación ideológica que constituye el sujeto de la ideología burguesa por medio de una especie de ventriloquia. Esto se puede utilizar, según Dayan, para considerar que prácticamente todo el cine es burgués ya que depende del montaje en continuidad, en especial el montaje plano/contraplano para disimular el auténtico aparato de producción que está tras la aparente autoría de personajes que comparten con nosotros lo que ven ellos mismos a través de una serie de planos. (El comentarista en *voice-over* desempeña un papel similar en el documental, complementando el proceso de montaje probatorio.) En una versión feminista de esta lectura, el proceso feminista intenta rechazar la ausencia, o carencia, de un modo característicamente masculinista en el que se proyecta una preocupación por el miedo a la ausencia, la pérdida, la deficiencia y la carencia sobre la imagen de la mujer. (La tendencia general a alinear el comentario incorpóreo en *voice-over* con el hombre y la autoridad se puede tomar como un indicio del modo en que las cuestiones de género se adentran en cuestiones de sujeto-tratamiento en el documental.)

18. En las entrevistas de *Who Killed Vincent Chin?* funciona una conciencia similar de los intereses creados pero esta película transmite la sensación de que estas diferencias no se pueden retransmitir desde el mundo histórico sin que queden distorsionadas, mientras que Morris también dirige la atención del espectador hacia las meditaciones sobre entrevistas y reconstrucciones en el proceso del comprensión de lo que ocurrió en el mundo que realiza el espectador.

19. La ficción «documenta» los primeros encuentros del niño con la sexualidad de sus padres de forma gráfica. Ya sean interpretadas u observadas, reconocidas o no, estas representaciones continúan planteando la cuestión del uso de personas en sistemas significantes que no son de su propia creación. La indiferencia de Godard por la ética de la representación con respecto al uso de un niño actor también puede recalcar el relativismo que acomoda fácilmente una posición reflexiva: la conciencia de sí mismo que muestra Godard como un director que aborda cuestiones de representación sexual propone un plan de acción crucial que obras posteriores, realizadas por mujeres, abordan de modos considerablemente distintos. En *Numéro Deux* se tiene la sensación de que la crítica reflexiva que hace Godard de la representación de la diferencia sexual es, aunque profeminista, radicalmente distinta de la que podría proponer una realizadora feminista. Su perspectiva sigue siendo casi por completo masculina: controladora, cerebral, pro-

blematizando como una cuestión representativa lo que, para otros, también es un problema de experiencia vivida. Lo que resulta destacable es que Godard produjo esta obra en 1975, mucho antes que la mayoría de las obras feministas que abordan temas semejantes, como *Riddles of the Sphinx*, *Born in Flames* y *Thriller*, y mucho antes de la adopción generalizada del vídeo como un medio digno de tenerse en cuenta. (Esta película existe como copia de 35 mm, pero la mayor parte de la vida «familiar» se filmó en vídeo y después se paso a celuloide, a menudo miniaturizada dentro del encuadre como si siguiera confinada a los límites de una pantalla de televisión.)

20. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1973, págs. 37-38. Los comentarios de White sobre la sátira como una forma de ficción son equiparables a sus comentarios sobre la ironía. Tanto los unos como los otros figuran en su elaborada taxonomía de las posibles modalidades de narrativa historiográfica. Su descripción ha sido un gran estímulo para mi estudio de las modalidades documentales de representación en general, aunque sus categorías específicas no parezcan resultar de tanta utilidad para el documental como lo son para la historiografía del siglo XIX.

21. Julia Lesage, «The Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film», *Quarterly Review of Film Studies* 3, n. 4, otoño de 1978, págs. 507-523.

22. Lesage, «Political Aesthetics», pág. 508.

23. Lesage, «Political Aesthetics», pág. 509.

24. Lesage, «Political Aesthetics», págs. 515-519.

25. Peter Wollen, «"Ontology" and "Materialism" in Film», *Screen* 17, n. 1, primavera de 1976, págs. 7-23. Reeditado en Peter Wollen, *Readings and Writings*, Londres, Verso, 1982.

26. Wollen, *Readings and Writings*, págs. 201, 206.

27. Dana Polan, «A Brechtian Cinema? Towards a Politics of Self-Reflexive Film», en Bill Nichols (comp.), *Movies and Methods*, vol. 2, Berkeley, University of California Press, 1985.

28. Polan, «Brechtian Cinema», pág. 668.

29. Polan, «Brechtian Cinema», págs. 669-670. En Louis Althusser, «The "Piccolo Teatro": Bertolazzi and Brecht» (en *For Marx*, Nueva York, Vintage Books, 1970) se puede ver una declaración similar y muy convincente del modo en que una obra de teatro políticamente reflexiva (*El Nost Milan*) opone las convenciones de la forma melodramática al «tiempo real» de sus personajes de clase obrera.

30. Se puede consultar un estudio más completo de esta postura crítica bipolar en *The Political Unconscious* de Fredric Jameson (Ithaca, Cornell University Press, 1981), en especial en el capítulo 6, «Conclusion: The Dialects of Utopia and Ideology».

31. E. Ann Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, Nueva York, Methuen, 1983, págs. 127-128.

32. Kaplan, *Women and Film*, pág. 130.

33. Kaplan, *Women and Film*, pág. 131.

34. Kaplan, *Women and Film*, pág. 134.

35. Véase Christian Metz, *Film Language*, Nueva York, Oxford University Press, 1974, págs. 21-22 (trad. cast.: *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1972).

36. Jay Ruby, en «The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film», *Journal of the University Film Association* 29, n. 1, otoño de 1977; reeditado en

Rosenthal (comp.), *New Challenges for Documentary*, identifica otra forma de reflexividad: la revelación metafísica. Según sus palabras, «ser reflexivo significa que el productor deliberada e intencionalmente revela a su público las suposiciones epistemológicas subyacentes que le hicieron formular una serie de cuestiones de un modo particular, buscar respuestas a dichas preguntas de un modo particular y finalmente presentar sus hallazgos de un modo particular» (pág. 65, Rosenthal).

La base de esta identificación en los discursos de sobriedad (la ciencia normativa en particular) está clara, pero no ocurre lo mismo con su eficacia. Pocos de nosotros, incluyendo los realizadores reflexivos, somos completamente conscientes de las asunciones subyacentes (inconscientes, ideológicas) que realizamos. De lo que sí podemos ser conscientes, y esforzarnos por lograr de un modo intencionado, es de nuestro efecto sobre el público, pero al anunciar esta intención se puede socavar el efecto o meramente repetirlo de un modo menos memorable, en una variante más didáctica. (Como según se afirma dijo Isadora Duncan: «Si pudiera decirlo con palabras, no tendría que bailarlo».) Cualquier anuncio o metacomentario acerca de intenciones también está sujeto a la paradoja del cretense, esa misma forma de incertidumbre que intenta evitar la reflexividad de Ruby. (El cretense explicaba que todos los cretenses eran mentirosos. ¿Decía la verdad?) Sin duda alguna hay momentos en los que la reflexividad que solicita Ruby resultará útil, pero yo considero que este acto de revelación es una tentativa de honradez, no de reflexividad. Mi reserva más importante tiene que ver con el impacto experimental de dichas revelaciones en comparación con las modalidades formal/política de reflexividad tal y como intento demostrar en el capítulo 8, «La representación del cuerpo: cuestiones de significado y magnitud».

37. Véase Basil Wright, «*Land Without Bread*, y *Spanish Earth*», en Lewis Jacobs (comp.), *The Documentary Tradition*, Nueva York, W. W. Norton, 1979, págs. 146-147.

38. Un útil estudio del debate contemporáneo sobre la verdad y sus reivindicaciones centrado en gran medida en Michel Foucault, Fredric Jameson, Jürgen Habermas, Richard Rorty e Ian Hacking, entre otros, es «Representations Are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology», de Paul Rabinow, en James Clifford y George E. Marcus (comps.), *Writting Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986, págs. 234-261.

39. Véase Clifford y Marcus (comps.), *Writing Culture* en general, pero también James Clifford, «On Ethnographic Allegory», en particular y también Clifford, «On Ethnographic Authority», *Representations* 1, n. 2 (1983), págs. 118-161.

40. La interacción rara vez es una operación reflexiva en los noticiarios televisivos, en los que sirve para autentificar el proceso de recogida de noticias y legitimar la presencia del reportero en el lugar de los hechos. Los momentos de crisis social, sin embargo, como los bombardeos sobre Irak y Kuwait que empezaron el 16 de enero de 1991 o las manifestaciones en favor de la democracia y la represión militar en China en mayo y junio de 1989, con su prohibición concomitante de la cobertura de noticias en directo por parte de agencias extranjeras, pueden potenciar reflexivamente nuestra conciencia del grado en que el efecto de este tipo de emisión de noticias depende de la interacción. Un repertorio limitado de imágenes circula una y otra vez por distintos programas, imágenes que están sujetas a congelados o ampliaciones, o a transformaciones entre color y blanco y negro. Estos recursos «antinaturales» (en las noticias emitidas por televisión)

ponen en primer término la ausencia de la interacción habitual. El aparato informativo se derrumba sobre sí mismo, en una histeria latente, cuando ya no se puede conseguir el efecto naturalizador de la interacción.

41. La organización de estas cuatro modalidades en un ciclo se propone por vez primera en Northrup Frye, *Anatomy of Criticism*, Nueva York, Atheneum, 1968, págs. 158-239 (trad. cast.: *Anatomía de la crítica, cuatro ensayos*, Monte Ávila Editores, C. A., Caracas, Venezuela, s.f.). También lo adopta Hyden White en su *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Ambos autores tienden hacia un uso formalista de este concepto, garantizando un alto grado de autonomía a esta sucesión de formas pero considerando que el ritmo de sucesión en sí está unido a un orden histórico cambiante.

42. El concepto de «ausencias de estructuración» proviene de Louis Althusser. Aborda el modo en que funciona lo que no se dice cuando no se trata de algo irrelevante sino de algo reprimido o de lo estructural. En estos casos lo que no se dice sólo resulta visible como un indicio o presión, una limitación o efecto, en vez de como una entidad positiva (y positivista). Althusser desarrolla este concepto en un ensayo sobre el pintor Leonardo Cremonini. Escribe: «La estructura que controla la existencia *concreta* de los hombres, es decir, que *informa la ideología vivida* de las relaciones entre hombres y objetos y entre objetos y hombres, esta estructura, *como estructura*, no puede representarse a través de su presencia, en persona, a ciencia cierta, destacada, sino únicamente como indicios y efectos, negativamente, a través de indicios de ausencia, *in intanglio* (*en creux*)» (pág. 237). Louis Althusser, «Cremonini, Painter of the Abstract», en *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Londres, New Left Books, 1971).

43. Una buena parte del trabajo de la Unidad B en el National Film Board of Canada en los años sesenta, de hecho, representa una visión distanciada de sus sujetos de clase obrera. Sin embargo, sería más adecuado calificarlo de sátira o incluso de prejuicio clasista que de ironía en el sentido de una postura discursiva que pone en tela de juicio la eficacia del propio discurso.

44. Este comentario es una transcripción (traducida) de los subtítulos en inglés en la copia suministrada por el British Film Institute.

45. Véase Fredric Jameson, «Postmodernism and Consumer Society», Hal Foster (comp.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Bay Press, 1983.

3. Axiografía: el espacio ético en el documental

1. Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», en Bill Nichols (comp.), *Movies and Methods*, vol 2, Berkeley University of California Press, 1985, pág. 308.

2. Mulvey, «Visual Pleasure», pág. 314.

3. La importancia notable del espacio y la relación del realizador con el mismo no se pierde en absoluto en la mayor parte de la crítica documental. Mientras que una definición en relación con una carencia relativa de control indicaría que el rodaje de documentales es el aspecto menos creativo o importante de los mismos, el grueso de los comentarios y estudios se centra precisamente en este aspecto y presta relativamente poca

anteción a la producción previa y la posproducción. El estudio de *An American Family* (en *New Challenges for Documentary*), por poner un ejemplo, lo deja bien claro. La carencia de «control» es una cuestión falsa cuando la presencia de una cámara da al espacio dimensiones éticas.

4. Para un estudio sobre la prefiguración de la perspectiva moral en la escritura histórica, véase Hayden White, *Metahistory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1973, en especial págs. 1-43.

5. Vivian Sobchack, «Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary», *Quarterly Review of Film Studies* 9, n. 4, 1984, págs. 283-300. Tengo una enorme deuda de gratitud con este ensayo por el siguiente estudio del espacio ético en relación con la mirada de la cámara. Aunque he modificado sus categorías, conservo la noción básica de que el espacio en el documental tiene dimensiones éticas diferentes de las que presenta en la ficción.

6. Sobchack, «Ethical Space», pág. 287.

7. El siguiente relato de la respuesta de un fotógrafo profesional al hecho y la amenaza de la muerte durante la represión de las revueltas en Soweto capta toda la ambivalencia que aquí se describe:

> De pronto un niño de corta edad cayó a tierra junto a mí. Me di cuenta de que la policía no estaba haciendo disparos de advertencia. Estaban disparando hacia la multitud. Cayeron más niños... Empecé a sacar fotos del niño que estaba muriendo a mi lado. Le salía sangre de la boca y algunos niños se arrodillaron a su lado e intentaron detener la hemorragia. Entonces algunos niños empezaron a gritar que iban a matarme... Les rogué que me dejaran en paz. Dije que era periodista y que estaba allí para tomar imágenes de lo que ocurriera. Una niña me tiró una piedra a la cabeza. Me quedé aturdido pero no perdí el equilibrio. Después se dieron cuenta de lo que pasaba y algunos me ayudaron a salir de allí. Había helicópteros volando por encima de nosotros y ruido de diparos. Fue como un sueño. Un sueño que no olvidaré nunca.

Citado de una narración de Alf Khumalo, un periodista negro, en el *Johannesburgh Sunday Times*, en Susan Sontag, *On Photography,* Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1973, págs. 191-192 (trad. cast.: *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1982).

8. En Julia Kristeva, *The Powers of Horror: An Essay on Abjection* (Nueva York, Columbia University Press, 1982) se puede ver un extenso estudio sobre lo abyecto.

9. En el documental de observación resulta especialmente evidente la posición privilegiada de lo visible, aunque yo diría que aquí tampoco hay mucha fetichización de lo visible sin lo audible. Películas como *Primary, High School* y *Salesman*, o *Sherman's March*, una derivación interactiva, reflexiva de esta modalidad de representación, son prácticamente incomprensibles sin sus bandas sonoras sincrónicas. El fetiche es lo cotidiano, la experiencia de lo habitual sin los marcos conceptuales y generalizadores que aportaría el comentario directo. Las argumentaciones de una fetichización de lo visible como la que ofrece Annette Kuhn en un artículo extremadamente útil titulado «The Camera I: Observations on Documentary» o la que realiza Noel Burch en «*Hogart, England Home and Beauty:* Two Recent British Films and the Documentary Ideology», atacan la «hegemonía de lo visible» o la «fascinación burguesa por la réplica como me-

dio de extender simbólicamente la propiedad» dentro de los términos del proyecto de la década de los setenta de desplazar textos clásicos de carácter leído con textos radicales de carácter escrito. Ambos ensayos aparecen en *Screen* 19, n. 2 (1978). Este proyecto afirmaba que observar sin enfrentarse, representar sin explicar, permitía a la ideología dominante del documental ir de la mano con la ideología dominante burguesa. La única estrategia correcta desde el punto de vista político era la que ponía en entredicho la convención y el código en el propio texto haciendo de este modo que el espectador fuera consciente del texto no sólo en términos de lo que representa acerca del mundo sino también de lo que representa como texto. Esto propicia una política de la forma que tiende hacia lo reductivo en sus generalizaciones acerca de la ideología burguesa, la fetichización de lo visible, y el trabajo del aparato cinematográfico como medio de control social. No es una coincidencia que Noel Burch haya tenido mayor influencia en críticos formalistas como David Bordwell y Kristin Thompson que en críticos políticos como Robert Stam o Tania Modleski.

10. Brian Winston, «The Tradition of the Victim», Alan Rosenthal (comp.), *New Challenges for Documentary*, pág. 274. La tensión entre el sujeto como víctima y el realizador como artista puede explotarse de un modo rentable con respecto a *The Thin Blue Line*, en la que el ansia de Errol Morris por hacer una buena película tuvo el afortunado efecto de ayudar a liberar a Randall Adams, una persona acusada injustamente. Adams consigue contar su historia pero no se da autoridad a su versión sino que sencillamente se expone. Esta película no es tanto un reconocimiento de la dignidad u honradez de Adams como de su capacidad para desempeñar un papel clave en la orquestación de un tenso drama de injusticia y victimización, incluyendo la victimización que Brian Winston atribuye a los realizadores que presentan a sus sujetos como víctimas sociales o como los personajes de reparto que requiere su propio tratamiento dramático de la realidad.

11. Si esta estrategia de privación de derechos y mitologización no representa control en relación con la práctica «incontrolada» de la realización documental, ¿qué puede representarlo? En un mundo de imágenes y discursos, de lenguajes que hablamos pero que también nos constituyen, el asunto del «control» vuelve como una cuestión que atañe tanto o más al espectador y el actor social que al realizador y su arte. Esencial para cualquier postura política progresista, este aspecto particular del asunto del control se pasa completamente por alto en las obras de Gomery y Allen o Bordwell y Thompson mencionadas en el capítulo 1.

12. Nick Browne, «The Spectator-in-the-Text: The Rethoric of *Stagecoach*», *Movies and Methods*, vol. 2.

13. Ibid., págs. 468-469.

14. Esta preocupación es la razón que aduce Ed Pincus para mantener su extraordinario documental, *Panola*, acerca de un padre negro alcohólico y desempleado en Natchez, en Mississippi, fuera de circulación: podría simplemente afianzar los estereotipos preexistentes acerca de los negros del sur de los Estados Unidos si no se ofrece un contexto más exhaustivo.

15. Yo hablo de la idea de la «entrevista encubierta» en *Ideology and the Image*, págs. 279-283. También se estudia con mayor profundidad en el capítulo 2 en relación con la modalidad interactiva de representación documental.

16. Nick Browne, «The Spectator», pág. 472.

17. El principal contrapunto a esta posición, que el ensayo de Nick Browne critica

implícitamente, es Jean-Louis Baudry, «Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus», *Movies and Methods*, vol. 2.

18. Bill Nichols, *Ideology and the Image*, capítulo 7.

19. Roland Barthes, *S/Z*, Nueva York, Hill and Wang, 1974, pág. 188 (trad. cast.: *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980).

20. Fredric Jameson lo explica bien cuando escribe que «el pensamiento ético proyecta como rasgos permanentes de la "experiencia humana", y por consiguiente como una clase de "sabiduría" acerca de la vida personal y las relaciones interpersonales, lo que en realidad son los rasgos específicos históricos e institucionales de un tipo determinado de solidaridad de grupo o cohesión de clase... Lo que de hecho quiere decir "los buenos" es simplemente mi propia posición como centro de poder incontestable, en función de lo cual la posición del otro, o de los débiles, se repudia y margina en prácticas que en definitiva se formalizan en el concepto de mal». Véase *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, págs. 59, 117.

Esta función del discurso ético en relación con la responsabilidad del documentalista surgió al negar la Academy of Motion Picture Arts and Sciences la nominación para un óscar a *The Thin Blue Line*. La modalidad irónica y reflexiva de esta película parecía estar fuera de los límites de la retransmisión responsable de información. La posibilidad de que esta película pudiera estar intentando poner en entredicho convenciones vigentes, y la ética que las sostiene, o de que pudiera ser merecedora de una nominación según la calidad de sus logros al margen de su observancia de ciertos cánones de objetividad, equidad y fidelidad, al parecer, no se consideró. Véase «How Oscar Shoo-In Got Dumped by Academy», *San Francisco Chronicle*, 22 de marzo de 1989, E3.

4. La narración de historias con pruebas y argumentaciones

1. Dziga Vertov, «From a Stenograph», en P. Adams Sitney (comp.), *Film Culture Reader*, Nueva York, Praeger, 1970, págs. 354-355.

2. Paul Rotha, *The Film Till Now* (1930; reedición: Londres, Spring Books, 1967, pág. 34).

3. Acerca de un estudio elaborado y exhaustivo del modo en que los espectadores pueden procesar información narrativa de forma cognitiva, véase David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985 (trad. cit.). Acerca de una crítica del enfoque de Bordwell véase Barry King, «The Classical Hollywood Cinema» y «The Story Continues...», *Screen* 27, n. 6 (1986), págs. 74-88 y 28, n. 3 (1987), págs. 56-82. En *Screen* 29, n. 1 (1988) tiene lugar un debate entre King y Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson. Véase también mi artículo «Form Wars: The Political Unconscious of Formalist Theory», *South Atlantic Quarterly* 88, n. 2, primavera de 1989, págs. 487-515.

4. André Bazin, «The Ontology of the Photographic Image», en Hugh Gray (comp.), *What Is Cinema?*, vol. 1, Berkeley, University of California Press, 1967 (trad. cit.). Un comentario típico de Bazin sobre el cine como un medio «embalsamador» es: «La imágen fotográfica es el objeto en sí, el objeto liberado de las condiciones de tiempo y espacio que lo rigen... De aquí el encanto de los álbumes de fotografías de familia.

Esas sombras grises o sepias, fantasmagóricas y casi indescifrables, ya no son retratos de familia tradicionales sino más bien la presencia perturbadora de vidas detenidas en un momento determinado de su duración, liberadas de su destino; aunque no por el prestigio del arte sino por el poder de un proceso mecánico impasible: la fotografía no crea eternidad, como hace el arte, embalsama el tiempo, rescatándolo simplemente de su corrupción natural» (pág. 14).

5. Tengo una deuda de gratitud por esta formulación con Giles Gunn, «The Semiotics of Culture and the Interpretation of Literature: Clifford Geertz and the Moral Imagination», *Studies in the Literary Imagination* 12, n. 1, 1979, pág. 120. Este autor dice que debemos equilibrar las dimensiones mimética y creativa del arte: «Ya que si las formas artísticas refractan y expresan ciertos significados, también ayudan a conformarlos y sostenerlos. El arte no sólo imita la vida sino que también influye en ella, y lo hace aportando, a menudo por vez primera, una forma significante para esos aspectos de la experiencia humana subjetiva que únicamente intenta reflejar». Este comentario es en sí mismo una paráfrasis reconocida de Fredric Jameson que formula por vez primera la idea de que un texto parece remitirnos a un contexto que es en sí una invención del propio texto, incluso si este contexto disfruta de toda la claridad ilusionista que aporta el realismo. Véase «The Symbolic Inference; or, Kenneth Burke and Ideological Analysis», *Critical Inquiry* 4, 1978, págs. 507-523.

6. Entre los ejemplos más destacados se cuentan *Operation Abolition*, realizado para el House Un-American Activities Committee para documentar su investigación de personas implicadas en actividades subversivas en el área de la bahía de San Francisco, y *Operation Correction*, realizado como respuesta a las manipulaciones retóricas de esta película; *Point of Order*, de Emile de Antonio, y la retransmisión televisiva original de la investigación llevada a cabo por el Senado de los Estados Unidos de los tratos de Eugene McCarthy con el ejército de este país; *Triumph des Willens* y la serie «Why We Fight», que utilizan las mismas imágenes de soldados nazis desfilando con efectos opuestos. Pat Aufderheide habla de varios ejemplos recientes sobre El Salvador en «Left, Right and Center: El Salvador on Film», en Julianne Burton (comp.), *The Social Documentary in Latin America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1990, págs. 151-171.

7. Véase Louis Althusser, «Ideology and Ideological State Apparatuses», en *Lenin and Philosophy* (Londres, NLB, 1971), en el que este autor dice que «la categoría del sujeto sólo es constitutiva de toda ideología en tanto que toda ideología tiene la función (que la define) de "constituir" a individuos concretos como sujetos» (pág. 171) y «se interpela al individuo como sujeto (libre) con objeto de que se someta libremente a las órdenes del sujeto, es decir, con objeto de que acepte (libremente) su sujeción, es decir, con objeto de que realice las demostraciones y acciones de su sujeción "por sí mismo"» (pág. 182). Es posible que sea así, pero lo que intento demostrar es que nuestra constitución como sujetos no tiene valor alguno hasta que no la hemos dirigido hacia el mundo que nos rodea por medio de proposiciones, protocolos, procedimientos y prácticas. Sin su «Esto es así», el «Eh, el de ahí» de la ideología funciona en un vacío.

8. Jerry Kuehl, «Truth Claims», en Alan Rosenthal (comp.), *New Challenges for Documentary*, pág. 109. El tono en cierto modo enloquecido de Kuehl pasa por alto una acusada distinción entre argumentación y prueba. Un documental puede presentar pruebas convincentes de que Kruschev aporreó la mesa con su zapato; la imagen puede in-

cluso entrar en la memoria popular y convertirse en un icono evocador con un intenso valor simbólico, pero esta prueba pertenece a un orden complemente diferente del de la argumentación que la acompaña. Las argumentaciones son representaciones tanto si se producen en el documental como si tienen lugar en la ficción. El que la argumentación documental vaya unida a pruebas del mundo histórico puede darle un gran poder de convicción pero esta unión no certifica por sí misma la validez de la argumentación.

9. Un ejemplo elocuente de cómo se puede hacer que los hechos encajen en más de un marco argumentativo —por no hablar de la multiplicidad de posibilidades en la ficción— se puede ver en un ensayo de Gregory Bateson:

> Empecé a dudar de la validez de mis propias categorías, y realicé un experimento. Escogí tres unidades de cultura: a) un *wau* (hermano de la madre) dando de comer a un *laua* (hijo de la hermana), una unidad pragmática; b) un hombre regañando a su esposa, una unidad etológica; y c) un hombre casándose con la hija de la hermana de su padre, una unidad estructural. Después dibujé un cuadro con nueve casillas sobre un trozo de papel de grandes dimensiones, de tres casillas de ancho por tres casillas de largo. Denominé las filas horizontales con mis unidades de cultura y las columnas verticales con mis categorías. Después me obligué a considerar que cada unidad pertenecía a cada una de las categorías. Vi que era posible...
>
> En realidad, el «carácter vital» y demás quedaron finalmente reducidos a abstracciones...; eran denominaciones para puntos de vista adoptados voluntariamente por el investigador.

Gregory Bateson, «Experiments in Thinking About Observed Ethnological Material», *Steps to an Ecology of Mind*, New York, Ballantine, 1972, págs. 85-86.

10. Estas categorías se proponen y describen en Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, págs. 57-61 (trad. cit.). También resultan útiles dentro de una perspectiva más amplia y en relación con el documental así como con la ficción.

11. David MacDougall, «Experiments in Interior Commentary», manuscrito.

12. Roland Barthes, *S/Z*, pág. 76 (trad. cit.).

13. Christian Metz, «On the Impression of Reality in the Cinema», en *Film Language: A Semiotics of Cinema*, Nueva York, Oxford University Press, 1974, pág. 9 (trad. cit.).

14. Roland Barthes, *S/Z*, pág. 9. (trad. cit.).

15. Véase capítulo 7, «Frederick Wiseman's Documentaries: Theory and Structure», en mi libro *Ideology and the Image*, acerca de un estudio detallado de este aspecto de la obra de Wiseman.

16. Se produjo un ejemplo en «Nightline», un programa de entrevistas de ABC sobre temas de actualidad presentado por Ted Koppel. El 15 de julio de 1988 el invitado era Jesse Jackson. Después de hacer una serie de preguntas, Ted Koppel le dijo a Jesse Jackson que la siguiente, después de los anuncios, abordaría su papel en la Convención Demócrata Nacional ahora que el candidato presidencial, Michael Dukakis, había escogido a otra persona como candidato a vicepresidente. El reverendo Jackson empezaba a contestar cuando Ted Koppel le interrumpió, diciendo, «Ahora no, después de los anuncios». Este segmento acabó con un primer plano del reverendo Jackson molesto y sin

posibilidad de continuar. El objetivo de plantear esta pregunta para demorar la respuesta era, sin duda alguna, crear suspense y no mantener el diálogo. El hecho de que esta estratagema se tolerara fue un testimonio mudo del poder del aparato institucional. La sensación de objetividad se convierte en una pose de inocencia tras la que están la jerarquía, el control y, en este caso, la arrogancia.

17. En un ensayo previo, «The Voice of Documentary», *Film Quarterly* 36, n. 3 (primavera de 1983), utilicé el término «voz» para referirme a lo que aquí denomino «argumentación». La argumentación (seguida a través del comentario y la perspectiva) permite una gama de estrategias más amplia que la voz y retiene la idea básica de que la argumentación es exclusiva del texto documental al margen de sus propias reivindicaciones de objetividad, neutralidad o deferencia. Aquello a lo que me refería entonces como pérdida de la voz en las películas que cedían la autoridad al comentario de los testigos reclutados para las mismas es lo que ahora consideraría como perspectiva respetuosa, una perspectiva que opta por presentar las pruebas sobre el mundo tal y como las describen los testigos en vez de añadir argumentos de contrapunto o una voz propia.

18. Se puede consultar un estudio más detallado de *The Battle of San Pietro* en mi libro *Ideology and the Image*.

19. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, pág. 239 (trad. cit.).

20. Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», en *Illuminations*, Nueva York, Schocken Books, 1969, pág. 236 (trad. cit.).

21. William Alexander, en *Film on the Left: American Documentary Film from 1931 to 1942* (Princeton, Princeton University Press, 1981), afirma que los realizadores políticos norteamericanos no prestaron excesiva atención a la asfixia política de la experimentación que se produjo en la Unión Soviética a mediados de la década de los treinta. En cambio, Ralph Steiner, Paul Strand, Leo Hurwitz y otros hallaron valiosas enseñanzas en el paso al realismo socialista: «Lo que los atrajo fue el hecho de que, para llegar a un público más amplio, el cine soviético había ido más allá del formalismo y un naturalismo meramente externo para llegar a una exploración de la psicología individual, una representación del personaje maduro. *Chapayev, el guerrillero rojo* (Chapayev, 1934) fue elogiada como ejemplo sumo de esta tendencia, y reafirmó la incentiva en dicha dirección» (pág. 90).

22. Algunas obras recientes reavivan el interés por formas alternativas de representar situaciones y la experiencia subjetiva. Yo estudio varios ejemplos, como *Tongues Untied*, de Marlon Rigg, *Our Marilyn*, de Brenda Longfellow, y *Journal inachéve*, de Marilu Mallet, en el capítulo 8, y en «Getting to Know You: Knowledge, Power, and the Body», en Michael Renov (comp.), *Documentary Film* (Nueva York, Routledge, en preparación).

5. Fiel a la realidad: la retórica y lo que la excede

1. Véase mi *Ideology and the Image* (Bloomington, Indiana University Press, 1981, págs. 93-103) sobre un estudio de la pragmática y la paradoja en la narrativa.

2. Jean-Louis Comolli y Jean Narboni, «Cinema/Ideology/Criticism», en *Movies and Methods*, vol 1, Berkeley, University of California Press, 1976, pág. 27. También llegan a identificar una sexta categoría, el documental, dividida dependiendo de si el

realizador participa activamente con su material o considera que eliminando algunos de los aspectos de la narrativa, se puede dejar que la realidad hable por sí misma. Esta última opción, que identifican con el estilo de observación, ha sido objeto de mofa, ya que no distingue entre apariencias y realidad (o estructura profunda) y no *produce* conocimiento sino que se basa en el conocimiento existente (*méconnaissance*) (propagado ideológicamente).

3. El concepto de la doble hermenéutica deriva de la obra de Fredric Jameson sobre la representación de ideología y utopía en textos, en especial en *The Political Unconscious* (Ithaca, Cornell University Press, 1981) y «Reification and Utopia in Mass Culture» (*Social Text* 1, 1979, págs. 130-148).

4. Algunos ejemplos son los informes de Murrow sobre el bombardeo de Londres (22/9/1940), el bombardeo de Alemania (3/12/1943) y el descubrimiento del campo de concentración de Buchenwald (15/4/1945). Todos ellos están en *An Ear to the Sound of Our History*, CBS Records, 1974.

5. Véase Nick Browne, «The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of *Stagecoach*», en Bill Nichols (comp.), *Movies and Methods*, vol. 2 (Berkeley, University of California Press, 1985) en el que arguye que la retórica representa el punto de vista moral del autor en la ficción. Su uso de la retórica es muy próximo a mi uso del estilo en este contexto en lo que respecta a un sistema implícito de representación, pero comparte con el uso que yo hago de la retórica la noción de la perspectiva como argumentación. Browne demuestra que compartimos el punto de vista óptico de Lucy, que está de pie, en una escena de *La diligencia* pero nos identificamos más intensamente con la «mujer caída», Dallas. Un análisis similar de *Thy Kingdom Come* viene a demostrar cómo hemos llegado a ponernos del lado de Kevin y contra Anthony Thomas a pesar de que compartimos el punto de vista de Thomas durante la escena de la entrevista. En el documental se dan a menudo formas de alineación afectiva similares a éstas que van contra la corriente del texto en un cierto nivel. Hay que averiguar caso por caso si revelan las auténticas afinidades o fisuras y contradicciones subyacentes del autor.

6. Yo hablo de la mirada de Wiseman como indiscreta en *Ideology and the Image* pero la sitúo dentro de la tradición de un empirismo radical que renuncia a la etiqueta y a los tabúes para examinar lo que otros preferirían pasar por alto. En este estudio hago hincapié en la ambivalencia ética de esta posición hacia quienes filma. Una mayor sensibilidad hacia los sujetos no tiene por qué ser necesariamente un argumento en defensa de un empirismo más tímido.

7. Eileen McGarry, «Documentary, Realism, and Women's Cinema», *Women and Film*, n. 7, pág. 56.

8. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, pág. 53 (trad. cit.).

9. Charles Altman, «Dickens, Griffith, and Film Theory Today», *South Atlantic Quarterly* 88, n. 2, primavera de 1989, págs. 345, 346-347.

10. Dana Polan, «Film Theory Re-assessed», *Continuum* 1, n. 2, 1988, págs. 15-30.

11. Richard Dyer, «Entertainment and Utopia», en *Movies and Methods*, vol. 2, págs. 220-232.

12. Altman, «Dickens, Griffith, and Film Theory Today».

13. Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, pág. 35.

14. Hayden White, *Metahistory*, pág. 2.

15. Clifford Geertz, «Thick Description: Toward an Interpretative Theory of Culture», en *The Interpretation of Cultures*, Nueva York, Basic Books, 1973, pág. 7.

16. Geertz, «Thick Description», pág. 27.

17. Geertz, «Thick Description», pág. 29.

18. Citado en Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1972, págs. 123-124.

19. Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, Nueva York, Oxford University Press, 1974, pág. 9 (trad. cit.). El sampleado digital destruye el concepto del original. Las imágenes alteradas tienen un estatus ontológico idéntico a la que fue alterada. El valor probatorio de la fotografía (en juicios, por ejemplo) queda anulado pero, irónicamente, la impresión de autenticidad sigue vigente.

20. André Bazin, «The Ontology of the Photographic Image», *What Is Cinema?*, vol. 1, Berkeley University of California Press, 1967, pág. 14 (trad. cit.).

21. Una paradoja existencial clásica requiere que el individuo atrapado en ella actúe, pero para actuar debe hacerlo de un modo contradictorio, de un modo que establece una oscilación perpetua, una forma de respuesta esquizofrénica *on/off*, si/no hasta que el contexto o marco que creara el doble nexo en un primer momento se rompa. Un ejemplo es la «paradoja del barbero», en la que a un soldado se le da la orden de afeitar a todos los soldados que no se afeiten ellos mismos. El dilema surge cuando el soldado debe decidir si se afeita él mismo. Si se afeita habrá desobedecido la orden (sólo debe afeitar a aquellos que *no* se afeiten ellos mismos), pero si no se afeita también desobedece la orden (*debe* afeitar a los soldados que no se afeiten ellos mismos).

La imagen indicativa dice, de un modo similar: «Mira esta imagen como mirarías lo que representa». Entonces, ¿cómo debemos mirar dicha imagen? Si decidimos que la imagen es lo que representa, negamos su estatus de imagen y actuamos como si lo que representa estuviera frente a nosotros, hacemos caso omiso de su afirmación y nos comportamos como si la imagen fuera sólo una imagen (aunque también representa algo más). Esta oscilación es afín a la «suspensión de la incredulidad» que suele reclamar la ficción cuando seguimos teniendo conciencia de que sólo se trata de una ficción, pero hacemos como si fuera algo más que eso.

22. André Bazin, «Cinema and Exploration», *What Is Cinema?*, vol. 1, pág. 159 (trad. cit.).

23. Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, Nueva York, Ballantine, 1972, pág. 86.

24. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, pág. 322 (trad. cit.).

25. Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», en *Illuminations*, 221 (trad. cit.). Benjamin vio el aura como una cualidad de los objetos y las cosas originales que se perdía al ser éstos replicados mecánicamente. La fotografía privaba a las cosas de su aura. Lo que yo intento demostrar es que la subjetividad en el documental se suma a la capacidad de una representación para transmitir algo de la especificidad y unicidad de un momento histórico. Sigue siendo, claro está, una representación, privada, quizá, del aura en el uso concreto que hace Benjamin de este término.

26. En Julianne Burton, «Sing, the Beloved Country: An Interview with Tisuka Tamasaki on *Patriamada*», *Film Quarterly* 41, n. 1, otoño de 1987, págs. 2-9, se puede consultar una minuciosa descripción de la vertiente histórica de *Patriamada*.

6. La realidad del realismo y la ficción de la objetividad

1. Estoy en deuda con *Narration in the Fiction Film* de David Bordwell (trad. cit.) por sugerir que el cine de arte y ensayo supera una posible tensión entre una visión objetiva de un mundo imaginario (una visión que no pertenece a ningún personaje) y la visión personal, incluso idiosincrásica, de un autor evidente haciendo hincapié en la ambigüedad. Aunque esta perspectiva no hace justicia a las formas de ambigüedad que se observan en filmes semejantes —que van desde un relativismo moral absoluto a un modernismo marxista que desconfía de las apariencias— plantea un claro contraste con el documental en el que la evidencia autoral coexiste abiertamente con puntos de vista objetivos (que no se transmiten a través de un personaje) pero en el que la ambigüedad es un resultado muy poco común (los documentales reflexivos pueden constituir la principal excepción).

2. André Bazin, *What Is Cinema?*, vol. 2, Berkeley, University of California Press, 1971, pág. 35 (trad. cit.).

3. Roland Barthes, *S/Z*, pág. 217 (trad. cit.).

4. Robert Kolker, *The Altering Eye*, Nueva York, Oxford University Press, 1983, págs. 25-26.

5. Una paráfrasis de André Bazin, «An Aesthetic of Reality: Neorealism», en *What Is Cinema?*, vol. 2, pág. 21 (trad. cit.).

6. Kolker, *Altering Eye*, pág. 53.

7. Citado en Kolker, *Altering Eye*, pág. 54.

8. Bazin, «An Aesthetic of Reality», pág. 36 (trad. cit.).

9. Brian Winston, «The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary», en *New Challenges for Documentary*, Berkeley, University of California Press, 1988, pág. 272.

10. Véase también Kolker, *Altering Eye*, págs. 66-68, sobre una evaluación similar.

11. Michael Schudson, *Discovering the News*, Nueva York, Basic Books, 1978, págs. 5-7.

12. Ien Ang, *Watching Dallas*, Nueva York, Methuen, 1985.

13. Las relaciones entre visible y empírico y observación, descripción y explicación se estudian en mi libro *Ideology and the Image*, págs. 262-267.

14. Parte de la nueva canción decía:

> Extiende la mano, extiende la mano y toca a alguien,
> alguien cuya única esperanza eres tú.
> Extiende la mano y ofrece tu ayuda.
> Estés donde estés, nunca estás demasiado lejos
> de alguien hacia quien puedes extender la mano...

Un portavoz de Live-Aid describe las razones para omitir los factores causales de la hambruna del siguiente modo:

> No abordamos algunas de las causas del hambre porque hay tantas causas diferentes que habría que entrar en un debate ideológico con la gente. Lo que intentamos hacer con los segmentos editoriales fue presentar un punto de vista que

era indiscutible en términos de «El hambre toca a su fin». De modo que nunca lo vimos como un acontecimiento auténticamente político... Creemos que si hay una voluntad popular, la política empezará a ir en esa dirección. Cuando la gente dice «Vamos a enviar dinero y ayuda a África», los políticos escuchan, la gente que hace las leyes escucha... Consideramos que la política seguiría la corriente [a partir de un nivel de conciencia popular]. (Comentarios tomados de la banda sonora de *Consuming Hunger*, segunda parte.)

15. Citado de una carta de un seguidor de la serie al autor en Ang, *Watching Dallas*, pág. 43. Otras muchas cartas reafirman la mezcla de reconocimiento y exageración que atrae al espectador.

16. Véase mi libro *Ideology and the Image*, págs. 196-205, acerca de un estudio más pormenorizado de las diferencias entre continuidad en la ficción y continuidad documental.

17. Algunas de las críticas más importantes en forma de libro sobre la narrativa, el realismo y, por implicación, sobre el documental, incluyen: Christian Metz, *The Imaginary Signifier*, Bloomington, Indiana University Press, 1982; Stephen Heath, *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981; Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, Nueva York, Oxford University Press, 1983; Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984 (trad. cast.: *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra, 1992).

Entre las obras que han sugerido una visión más compleja, abierta o ambivalente acerca del realismo, la narrativa y el documental se incluyen: Tania Modleski, *Loving with a Vengeance*, Nueva York, Methuen, 1982; Ang, *Watching Dallas*; E. Ann Kaplan, *Women and Film: From Both Sides of the Camera*, Nueva York, Methuen, 1983; Terry Lovell, *Pictures of Reality*, Londres, British Film Institute, 1980; Christopher Williams (comp.), *Realism and the Cinema*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1980; Julianne Burton (comp.), *The Social Documentary in Latin America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1990.

18. Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», en Nichols (comp.), *Movies and Methods*, vol. 2, pág. 315.

19. Entre estas reservas está la importante distinción entre varón y masculino. Las estructuras *voyeuristas* como el montaje de punto de vista que se centra en la mujer como «algo a lo que mirar» propician una posición de visionado masculinista que tanto hombres como mujeres pueden adoptar o rechazar. Freud, que no llegó a escapar por completo del sexismo de su época, se esforzó por distinguir entre los roles sexuales, o subjetividades, masculino y femenino que toda persona posee en mayor o menor grado, y los sexos varón y hembra a uno de los cuales toda persona debe pertenecer necesariamente. La confusión sobre esta distinción en ensayos como «Visual Pleasure and Narrative Cinema» de Laura Mulvey ha contribuido a una polarización innecesaria y falsa.

20. La idea de la subjetividad social tiene relación con la reivindicación que hace Terry Lovell al final de su libro *Pictures of Reality*. Esta autora arguye que el racionalismo cognitivo es un modelo poco apropiado para una perspectiva marxista sobre el arte y la cultura. La dependencia del racionalismo conduce a una dependencia excesiva del realismo, o, en el postestructuralismo, del convencionalismo, de los argumentos racionales contra el atractivo del acceso directo a lo real o incluso de la existencia autóno-

ma de lo real en sí. Lovell reivindica una nueva investigación del placer como categoría política, no sólo de los placeres que circulan en torno a los individuos y todas las cuestiones de escopofilia que son tan cruciales en una política sexual del cine, sino también de los placeres sociales, las formas de placer que pueden derivarse de una experiencia compartida como ir al cine y ver una película en compañía de otros. Aunque este punto no lleva mucho más lejos, es un asunto crucial y corresponde a la construcción de una subjetividad social que socava, aunque sea en escasa medida, la organización del espacio de representación en torno al destino de personajes o actores sociales sumamente individualizados.

21. En el metraje de los noticiarios televisivos sobre la hambruna en Etiopía surgió una forma de subjetividad social opuesta y reveladora. Las víctimas del hambre miran frecuentemente a la cámara, que sustituye a un público impertérrito. La cámara retransmite impávida su mirada al espectador, «profesionalmente». El grito de ayuda inscrito en los rostros anónimos de estas víctimas ejemplares invoca una subjetividad social para el espectador no alineado con la posición participativa. El espectador puede interesarse, mostrar su preocupación, sentir el tirón del patetismo o la caridad pero no en unos términos que lo ubique dentro del mismo campo histórico y espacial o en el mismo plano moral y emocional que las víctimas a las que presta atención.

La cobertura del terremoto de Loma Prieta el 17 de octubre de 1989 en California confirma esta perspectiva en su vertiente doméstica. Las noticias ubican a las víctimas del terremoto «ahí», alejadas de quienes miran las noticias. Quienes sufrieron daños físicos o pérdidas económicas en el suceso no pueden reconocerse en las noticias porque se les ha convertido en víctimas, se les niega su estatus de sujetos, se les niegan su dignidad y su identidad. Las noticias versan sobre ellos, pero no van dirigidas a ellos. La información que podría serle útil a una víctima del desastre —cómo purificar el agua cuando no hay modo de hervirla, por ejemplo— se deja que la diseminen la Cruz Roja u otras organizaciones. Es más importante qué camino pueden tomar para ir a trabajar las personas que tienen que rodear la zona afectada, como si se tratara de un cuerpo extraño que se hubiera estrellado. Se trata de una subjetividad social muy diferente de su representación en la obra de Humphrey Jennings. En vez de juntar espectador y representación en una colectividad compartida, la cobertura informativa insiste en la separación radical entre ellos y nosotros, cuyo máximo exponente quizá representen presentadores como Dan Rather que llegan al lugar del desastre en limusinas y vestidos con gabardinas para marcharse antes de que empiece el prolongado proceso de recuperación.

22. Citado en Christopher Williams (comp.), *Realism and the Cinema*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1980, pág. 97.

23. Ibid., pág. 99.

24. Paul Rotha acuñó este término para describir la dependencia de Flaherty de una estructura narrativa que mantenía a sus personajes y las acciones de éstos en equilibrio con un énfasis en la fotografía en exteriores auténticos, la documentación de la vida contidiana y el ritual establecido, y el énfasis epistefílico en informar al espectador tanto sobre los detalles relevantes desde un punto de vista histórico como sobre las subjetividades pertinentes desde un punto de vista piscológico.

25. El «documental» de Michael Snow sobre la montañas Lauréntides cerca de Montreal, *La région centrale*, demuestra la presencia física de una cámara que puede girar hacia cualquier dirección sin revelar presencia humana alguna. Realizada en su tota-

lidad por control remoto, esta película exorciza la entidad humana de la impresión de presencia física: allí no había ningún ser humano; lo que vemos es lo que registró un ojo mecánico. Ofrece una impresión de objetividad con respecto a la cámara como máquina cuando está liberada de cualquier carga antropomórfica (representando el punto de vista, por ejemplo, de personajes).

26. Este asunto se observa en una buena parte del cine político de izquierdas en los Estados Unidos. Tanto la Film and Photo League como Newsreel, unos treinta años después, se dividieron en torno a la cuestión de si sus miembros se debían principalmente a las causas políticas que filmaban o al acto de filmar causas políticas. Esta última postura se tildó de oportunismo y la primera de izquierdismo aficionado. Algunos individuos llegaron a la conclusión de que un partido político podía aportar el ímpetu y la dirección para la tarea cinematográfica mientras que otros arguyeron que las cuestiones formales y estéticas vitales para el éxito político sólo podían proceder de un compromiso permanente y profesional con la realización cinematográfica. En el frente más amplio de una política de representación progresista, la aparición de la crítica postestructural del realismo en la década de los setenta decantó la balanza en favor de la innovación estética y formal, pero este debate sigue abierto como una de las cuestiones más problemáticas en la práctica del cine documental. Véase mi libro *Newsreel: Political Filmmaking and the American Left* (Nueva York, Arno Press, 1980) acerca de un estudio de esta cuestión en relación con Newsreel.

27. Cuando se le preguntó después de una proyección si iba a presentar la película para las nominaciones al óscar, contestó: «No, quizá la próxima vez, pero esta película se ha hecho con un objetivo más inmediato: ayudar a los chicos, no a mí».

28. Citado en Michael Schudson, *Discovering the News*, Nueva York, Basic Books, 1978, pág. 147.

29. Hayden White, «The Value of Narrativity in the Representation of Reality», en W. J. T. Mitchell (comp.), *On Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, pág. 13.

30. White, «The Value of Narrativity», pág. 18.

31. Citado en Barnouw, *Documentary*, pág. 91 (trad. cit.).

32. Forsyth Hardy (comp.), *Grierson on Grierson*, Nueva York, Praeger, 1966, pág. 165.

33. Peter Morris, «Re-Thinking Grierson: The Ideology of John Grierson», *Dialogue: Canadian and Quebec Cinema* 3, 1987, págs. 21-56.

34. Georg Lukacs, *History and Class Consciusness*, Cambrigde, MIT Press, 1968, pág. 100 (trad. cast.: *Historia y conciencia de clase*, Barcelona, Orbis, 1985).

35. Véase «Narrate or Describe?», en *Writer and Critic*, Nueva York, Grosset and Dunlap, 1970.

36. Lukacs, *Writer and Critic*, pág. 116.

37. Sobre un estudio de los elementos narrativos y míticos de las noticias, véase mi *Ideology and the Image*, págs. 174-179, y Robert Stam, «Television News and Its Spectator», en E. Ann Kaplan (comp.), *Regarding Television*, Frederick, Md., University Publications, 1983, págs. 23-43.

38. Véase Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't*, págs. 158-186 (trad. cit.) sobre una excelente relación de cómo la experiencia puede constituir la base del conocimiento como conciencia política.

39. Schudson, *Discovering the News*, pág. 186.
40. Paul Feyerabend, *Against Method*, Londres, New Left Books, 1975, págs. 153-154.
41. Thomas Kuhn, «Logic of Discovery of Psychology of Research», en *The Essential Tension*, Chicago, University of Chicago Press, 1977, pág. 292.
42. Barthes, *S/Z*, pág. 9 (trad. cit.).

7. Pornografía, etnografía y los discursos del poder

1. Se puede consultar un amplio estudio sobre el cine etnográfico en mi libro *Ideology and the Image*. Mi intención en dicha obra era incorporar la realización etnográfica al debate contemporáneo sobre el lenguaje y sus efectos, ya que una buena parte de los trabajos etnográficos siguen ratificando un empirismo y un idealismo ingenuos en lo que respecta a las capacidades objetivas de recogida de datos del cine. En el presente caso mi intención es avanzar este estudio con objeto de plantear más cuestiones básicas acerca de la práctica etnográfica de la representación social.
2. Hay que añadir que este Otro no existe en lo real. Al igual que el Oriente para el orientalista de Said, se trata de una construcción imaginaria, un desplazamiento freudiano inscrito sobre un ser o grupo real. El Otro es pura representación y, en este contexto, es la representación del no blanco, no varón, no heterosexual, no occidental, no capitalista como todo lo que nosotros, que somos todo lo que el Otro no puede ser, necesitamos. El Otro también es una representación del poder, de ese deseo desnudo de poder que tanto puede costarle admitir al poder en su búsqueda de legitimidad y aprobación. Otros términos, como «diferencia», «diferencia socio-sexual» o «subalterno», representan tentativas de enfrentarse y cambiar la dinámica de la alteridad. Este capítulo hace referencia al Otro debido a que en muy poca medida la pornografía y la etnografía comerciales participan en esta confrontación.
3. Jean-Paul Sartre, *Anti-Semite and Jew*, trad. George Becker, Nueva York, Schocken Books, 1965, pág. 19 (trad. cast.: *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1982).
4. Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1, Nueva York, Random House, 1980, pág. 45 (trad. cit.). El catálogo de juegos de Foucault se da dentro de límites específicos. Son los límites que describen lo que Thomas Kuhn denominó «ciencia normal», una serie de prácticas regidas por un paradigma, o ideología, que cuenta con una aceptación generalizada y apenas se pone en tela de juicio, y también están de acuerdo con la dinámica del yo y el otro que describe Sartre en *Antisemita y judío* como los términos y condiciones necesarios que unen al antisemita, racista, sexista, patriotero u homófobo y al Otro sin el que esta identidad se viene abajo. Foucault capta el delirio que puede circular bajo el orden aparente del discurso, pero no le va tan bien a la hora de describir cómo se puede acabar con esta fiebre, cómo su último término, para un poder que se reafirma con placer «de resistencia», puede no sólo sostener la economía discursiva vigente sino también quebrarla. Aquello que se denomina inconsciente político en el horizonte de la ideología en otros capítulos puede trocarse en reconvenciones a la ideología dominante, en proposiciones radicalmente dispares con respecto a los hechos de existencia, las prácticas sociales legítimas y los ideales culturales. El movimiento feminista ha tenido un gran impacto precisamente en este punto, y la ausencia de referencias

elaboradas al feminismo en el texto de Foucault es un punto débil de proporciones monumentales.

5. Citado en Stephan Neale, *Genre*, Londres, British Film Institute, 1980, pág. 38.

6. John Berger y otros, *Ways of Seeing*, Londres, Penguin Books, 1972, págs. 45-64 (trad. cast.: *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980).

7. Craig Owens, «The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism», en Hal Foster (comp.), *The Anti-Aesthetic*, Port Townsend, Washington, Bay Press, 1983, págs. 65-66.

8. La argumentación aquí resumida acerca de la mirada de la cámara puede ampliarse para abarcar la función del sonido, en especial del discurso. Kaja Silverman hace precisamente esto en su *The Acoustic Mirror*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

9. Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», en Nichols (comp.), *Movies and Methods*, vol. 2.

10. Una interesante relación del estereotipo racial como fetiche se puede ver en Homi K. Bhabha, «The Other Question —The Stereotype and Colonial Discourse», *Screen* 24, n. 6, 1983, págs. 18-36.

11. Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, 1565; 4a ed., ed. de Ángel María Garibay K., México, Editorial Porrúa, 1979 (ed. esp.: *Historia general de las cosas de Nueva España*, Madrid, Alianza, 1988).

12. Esta distinción, a la que se hace referencia en *The History of Sexuality*, vol. 1, (trad. cit.), se trata mucho más a fondo en el volumen 2, *The Uses of Pleasure*, en el que Foucault estudia la práctica grecorromana, organizada en torno a una «estética de la experiencia» o una *ars erotica*, en gran detalle.

13. Véase Michael Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1 (trad. cit.), en especial la tercera parte, «Scientia Sexualis», en la que estudia el lugar central de la confesión en la organización de conocimiento y placer y la regulación discursiva de la sexualidad.

14. «Descripción densa» es un término de Clifford Gertz que representa un ideal etnográfico de adecuación al complejo de significados contextuales y valores que rodea los encuentros humanos. Una relación factual sería demasiado abreviada en comparación con una descripción que intenta indicar qué podría significar el encuentro y cómo podría interpretarlo cada uno de sus participantes. Como tal depende en gran medida de una teoría del realismo que no se ha estudiado en profundidad y de suposiciones que no se han puesto en tela de juicio acerca de los derechos del antropólogo y las responsabilidades de la representación cultural. En su propio terreno aparece como una excelente articulación de un modelo o ideal discursivo. Véase Gertz, «Thick Description: Toward an Interpretative Theory of Culture», *The Interpretation of Cultures*, Nueva York, Basic Books, 1973.

15. Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure, and «The Frenzy of the Visible»* (Berkeley, University of California Press, 1989) arguye que entre finales de los años setenta y principios de los ochenta el porno empieza a anunciar una convención del éxtasis sexual que excluye u omite el problemático «plano de eyaculación» en favor de significantes menos visibles pero posiblemente más auténticos de la experiencia interior del orgasmo (es decir, un cambio de pruebas del orgasmo de naturaleza documental, para los hombres, a evocaciones más subjetivas de la experiencia orgásmica tanto masculina como femenina). Esto puede equipararse a la cada vez mayor representación de la expe-

riencia subjetiva en el documental en general, pero desarrollos más recientes en la pornografía, como los envíos por correo de cintas de vídeo, indican que el plano de eyaculación sigue siendo un elemento característico de convención genérica. Una empresa de vídeos por correo, por ejemplo, comercializa cintas con treinta minutos de momentos destacados del acto sexual en vez de películas narrativas, que son lo que aquí nos interesa. Algunos títulos, que se explican por sí mismos, incluyen: *Anal Cumshots, Slurp!, Spewing Black Cocks, Cum Bath* y *Oral and Facial Cumshots*, entre otros (catálogo de Leisure Concepts).

16. Tom Gunning, «The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde», en Thomas Elsaesser, *Early Cinema*, Londres, British Film Institute, 1990, págs. 58, 59.

17. Kuleshov y Vertov, junto con otros directores soviéticos como Eisenstein, vieron este proceso de recombinación más en el sentido de una transformación del mundo material. Era una celebración de una colectividad que acababa de forjarse y de la disolución de los límites burgueses del yo solitario. La tradición pornográfica de la que aquí se habla no tiene nada que ver con esta alternativa.

18. Berger y otros, *Ways of Seeing*, pág. 62 (trad. cit.).

19. Berger y otros, *Ways of Seeing*, pág. 62 (trad. cit.).

20. En la pornografía, el acto sexual es a todas luces «antinatural», aunque también concreto. Se interpreta y está orquestado para la cámara, no para los participantes, lo que provoca posturas y posiciones que de otro modo no se producirían y perspectivas a las que no podría acceder ningún participante. Pero sigue siendo un encuentro sexual auténtico. Los intérpretes pueden actuar como personajes en lo que respecta a su relación emocional pero actúan como actores sociales en lo tocante a su compromiso sexual: alcanzan (de un modo más indiscutible los hombres) el orgasmo y no hay falsificación o simulación de los propios actos físicos. (El orgasmo femenino, como experiencia subjetiva para la que no se ha establecido un correlato o convención visual inconfundible en la pornografía, plantea un problema inequívoco.) Aunque radicalmente distinta de lo que representa en este sentido, la pornografía intenta ceñirse a la presunción de que las diferencias deberían facilitar hacer que lo típico, cuando no lo ideal, sea visible para el observador en vez de destacar lo radicalmente diferente, y distópico, que es el sexo en realidad.

21. Yo utilizo el término «posfeminismo» en el sentido que le da Trinh T. Minh-ha de refundición de las cuestiones de la liberación de la mujer para incluir otros movimientos aparte del predominante de liberación de las mujeres heterosexuales blancas de clase media. Sus propios *Reassemblege, Naked Spaces* y *Surname Viet Given Name Nam* se aproximan a un discurso posfeminista sobre la etnografía y la representación masculinistas. Al igual que la pornografía lesbiana o experimental, sus películas funcionan más allá del alcance del foco de atención de este capítulo sobre las formas dominantes de la pornografía y la etnografía. Sin embargo, hay que señalar como mínimo que estas películas, por muy problemáticas que puedan resultar en otros aspectos, se enfrentan a las formas y sistemas de representación aquí caracterizadas. Hacen algo más que cambiar el tema de estudio. Sugieren, como también han hecho obras de Chantal Ackerman, Yvonne Rainer y Lizzie Borden, modos en que la cuestión de representación de las mujeres puede convertirse en el punto de partida para una estética feminista.

22. Durante el proceso de revisión del artículo escrito en colaboración para trans-

formarlo en un capítulo de este libro, llegué a coincidir con el argumento que Linda Williams expone en *Hard Core* de que una pornotopía puede ser representada por mujeres, para mujeres, incluso si esta representación está muy lejos de ser una crítica feminista de la jerarquía o la opresión sexuales. Marilyn Chambers, en *Furor insaciable* descubre que su apetito sexual exige más y más sexo, pero se trata de sexo *gratificante*. Como en el musical, esta imagen de gratificación utópica hace que desaparezca por arte de magia la contradicción en vez de socavar su base material. Aquí puede haber identificación y placer tanto para los hombres como para las mujeres, según las pautas que sugiere la lectura de *Dallas* realizada por Ien Ang (en *Watching Dallas*): la frustración y los deseos representados son reales, su resolución, por muy fantástica y poco práctica que pueda ser, ofrece placer, por muy limitado que resulte según ciertos criterios.

En mi opinión las protagonistas femeninas de *Furor insaciable*, I-IV, o *Debbie Does Dallas* son principalmente pretextos o sustitutos de una perspectiva masculinista que sigue siendo dominante. Su descubrimiento de la plenitud sexual gira en torno a un erotismo generalizado (encuentros con personas del mismo sexo, orgías, masturbación, felación, *cunnilingus*, etcétera) pero también tiende a poner en primer término en este panteón sexual al falo. Aun así, esta lectura puede ser una lectura privilegiada, la que el propio texto parece respaldar con mayor fuerza. Es importante reconocer que se pueden dar simultáneamente entre los espectadores lecturas igualmente efectivas, y legítimas que aprueben o rebatan este falocentrismo.

23. Roland Barthes, *Mythologies*, St. Albans, Paladin, 1973, págs. 100-102 (trad. cast.: *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 1980).

24. Véase Stephan Mamber, *Cinema Vérité in America*, Cambridge, MIT Press, 1974, en especial págs. 115-140.

25. Karl Heider, *Ethnographic Film*, Austin, University of Texas Press, 1976, pág. 125.

26. Tanto Mary Louise Pratt, en «Fieldwork in Common Places», como James Clifford, en «On Ethonographic Allegory» (en James Clifford y George E. Marcus [comps.], *Writing Culture*, Berkeley, University of California Press, 1986) hacen referencia a la función de las escenas de llegada y otros recursos literarios para invocar la autoridad de la ciencia y el distanciamiento de un observador.

27. James Clifford señala que la escena de llegada entra dentro de la metodología del trabajo de campo moderno como una certificación basada en la premisa de «Tú estás ahí porque yo estuve allí». «On Ethnographic Authority», *Representations* 1, n. 2, 1983, pág. 118.

28. Investigo la posible interpretación de *The Nuer*, incluyendo su validez como documento etnográfico, en *Ideology and the Image*, págs. 250-260.

29. Este estudio trata la autoridad pornográfica y etnográfica en función de sus reivindicaciones probatorias acerca de la autenticidad o validez de lo que vemos y oímos. Las reivindicaciones argumentativas son una cuestión aparte. Para la pornografía, la argumentación es una cuestión de moral o lección narrativa, que por lo general implica las virtudes de una sexualidad liberada. Para la etnografía, la argumentación es una cuestión de lo que importa como interpretación autorizada dentro de la comunidad antropológica (y sólo rara vez dentro de la sociedad representada). (Lo que importa cambia con el tiempo y el lugar de manera similar a los cambios que se dan en las modalidades docu-

mentales de representación como estrategias para transmitir una impresión convincente de lo real desde el punto de vista histórico.) Estas cuestiones se estudian de un modo muy útil en Clifford, «On Ethonographic Authority» y en Paul Rabinow, «Representations Are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology», en Clifford y Marcus (comps.), *Writing Culture*, págs. 234-261.

30. Véase André Bazin, «The Myth of Total Cinema», en *What is Cinema?*, vol. 1 (trad. cit.). Por ejemplo: «El mito orientativo, por tanto, que inspira la invención del cine, es el logro de lo que dominaba de un modo más o menos vago todas las técnicas de reproducción mecánica de la realidad en el siglo XIX, desde la fotografía al fonógrafo, verbigracia un realismo integral, una recreación del mundo a su propia imagen» (pág. 21).

31. Se puede ver un estudio más a fondo de estos tres realismos en Ang, *Watching Dallas*.

32. Gloria Steinem, «Erotica or Pornography: A Clear and Present Difference», en Laura Lederer (comp.), *Take Back the Night*, Nueva York, William Morrow, 1980, pág. 37.

33. Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, Ithaca, Cornell University Press, 1975, pág. 132 (trad. cast.: *La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama, 1979).

34. Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, pág. 158.

35. En un artículo, «Getting to Know You: Knowledge, Power, and the Body» (Routledge, en preparación) estudio la evocación como una alternativa a la representación, en particular en relación con el trabajo de realizadores exiliados como Marilu Mallet y Raúl Ruiz. Este concepto provoca una serie de cambios de lo más provocador en supuestos básicos acerca de la empresa etnográfica en particular. También se desliza inevitablemente hacia una poética expositiva que inevitablemente parecerá inaceptable a quienes busquen defender los límites disciplinarios de la etnografía tal y como existe en la actualidad.

36. Linda Williams, *Hard Core*, págs. 276, 279.

37. En Donna Harraway, «Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936», en *Primate Visions: Race, Gender and Nature in the World of Modern Science* (Nueva York, Routledge, 1989, págs. 26-58), se puede ver un excelente análisis de estos dioramas y su creador, Carl Akeley.

38. Trinh T. Minh-ha, *Woman, Narrative, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, págs. 67, 68.

8. La representación del cuerpo: cuestiones de significado y magnitud

1. Al hablar de la miniatura como una forma especial de representación, Susan Stewart identifica un problema que a todas luces tiene que ver con el cine documental como «miniaturización» del mundo histórico: «Nos encontramos con que cuando el lenguaje intenta describir lo concreto, se ve atrapado en un ademán infinitamente modesto de incapacidad, un ademán que revela las fisuras entre nuestros modos de cognición: esas fisuras entre lo sensual, lo visual y lo lingüístico». Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1984, pág. 52.

2. Jameson, *The Political Unconscious*, págs. 35, 102.

3. Incluso algunas críticas presemióticas de las teorías de Bazin y Eisenstein, como la de Brian Henderson, los acusan de relacionar el cine con una realidad precedente en vez de elaborar su propiedades internas, más formales.

> Nos es imposible encontrar valor alguno a este enfoque [de Bazin o Eisenstein]. Este tipo de teorías mantendrían el cine en un estado infantil, dependiente de un orden anterior a sí mismo, un orden con el que no puede establecer una relación significativa debido a su dependencia. Ya no podemos relacionar una pintura de Picasso con los objetos que utilizara como modelos, ni tan sólo un cuadro de Constable con respecto a su paisaje original. ¿Por qué es diferente el arte del cine? (Brian Henderson, *A Critique of Film Theory*, Nueva York, Dutton, 1980, pág. 31).

En los términos que utiliza Henderson, el documental estaría condenado a un cambio de atuendos perpetuo, ya que su efecto y valor son inextricables de «un orden anterior a sí mismo», un estado infantil, quizá, pero un estado que es absolutamente fundamental. Esta relación de dependencia, que algunos lamentan, es también lo que hace que el documental resulte tan espinoso o falto de interés para teorías y métodos cuyo apuntalamiento es principalmente formalista. El objetivo de Henderson, en 1971, era abordar el cine de ficción y propiciar investigaciones del propio texto más rigurosas desde el punto de vista formal. Esto ha quedado atrás. Aquí no se trata de desandar el tramo recorrido, sino de demostrar las diferencias necesarias para una investigación del cine documental.

4. Esta diferencia queda claramente ilustrada en películas de ficción que implican o incorporan momentos históricos de forma documental. *Medium Cool* y *Patriamada*, por ejemplo, registran, respectivamente, los acontecimientos históricos que se produjeron en la Convención Demócrata Nacional de 1968 y durante la restauración de la democracia en Brasil en 1984. Es posible que el espectador que no cuente con un conocimiento contextual previo de estos acontecimientos ni ninguna otra prueba visual de las manifestaciones, discursos y acciones policiales no tenga muchas razones para otorgar un estatus distintivo a las representaciones de estos hechos en dichas películas. Estos momentos pueden parecer tan ficticios como cualquier otro, y demostrar la misma relación metafórica con lo histórico que el incendio de Atlanta de *Lo que el viento se llevó* o el asesinato de los activistas pro derechos humanos de *Arde Mississippi* (Mississippi Burning, 1988).

5. Las cuestiones de magnitud son precisamente las que se echan de menos en una obra como *Narration in the Fiction Film* de David Bordwell (trad. cit.). Aunque tiene un valor considerable en otros aspectos, la referencia del Bordwell al espectador como «entidad hipotética» en vez de como una persona históricamente situada es emblemática de las limitaciones de su enfoque.

6. Algunas películas que se niegan o evitan mostrar su sujeto central como *Hotel Terminus: The Life and Times of Klaus Barbie, Roger and Me* o *He's Like*, en la que presenciamos cómo unos homosexuales describen a sus amantes, a los que no llegamos a ver en ningún momento; *Waiting for Fidel*, sobre la tentativa de dos canadienses de hablar con Fidel Castro, al que no llegamos a ver; *Writing in Water*, en la que la familia de una granja de Kentucky habla de los efectos de la visita de unos forasteros a los que no llegamos a ver; y *Shoah*, que no llega a mostrarnos el metraje histórico de los campos de concentración de los que hablan los testigos. Este tipo de películas dejan un vacío en su centro que vienen a llenar quienes hablan de dicha ausencia; son sus percepciones y va-

lores, sus actitudes y suposiciones los que se convierten en sujeto de nuestro escrutinio. Una variación fascinante de este enfoque es *Dear America: Letters Home from Vietnam*, en la que vemos brevemente fotografías de los soldados que escribieron las cartas mientras las leen actores profesionales sobre un noticiario de la guerra. Los individuos que escriben las cartas se ven esencialmente desplazados por sus cartas, las lecturas profesionales y el metraje que las acompaña. La perspectiva del realizador sobre los autores de las cartas y la guerra se convierte en el punto focal de la película, del mismo modo que ocurre con las percepciones y valores del entrevistado en otras películas aquí citadas. *Roger and Me* pertenece a esta categoría en relación con el esquivo Roger Smith, director ejecutivo de General Motors, pero esta película también se puede excluir de dicha categoría si consideramos que trata sobre Flint, Michigan o la respuesta de individuos dispares al cierre de una fábrica de automóviles. Este último enfoque es el que a mi parecer resulta más productivo a la hora de evaluar esta película.

7. Al hablar de la praxis informada por un texto, quiero hacer una distinción entre esta noción y la enérgica crítica de la literatura orientalista realizada por Edward Said que sirve como guía de conducta. Said habla de dos casos en los que se reafirma una «actitud textual»: la confrontación con lo desconocido y la impresión de que funciona. Si un ritual parece tener el efecto deseado, es muy probable que se repita. (Véase Edward Said, *Orientalism*, Nueva York, Vintage Books, 1979, págs. 93-100.) El concepto de magnitud deja el texto atrás como una entidad experimentada y profundamente inadecuada y sin embargo aleccionadora, agradable e instigadora. Una actitud textual nunca deja el texto atrás sino que se aferra a él como escape formulaico del enfrentamiento y el riesgo. El hecho de que una guía textual funciona puede decir menos acerca de la naturaleza de la realidad (oriental) que de las relaciones de poder. El «orientalismo» (la suma de dichos textos) dio a occidentales como Napoleón y Mathieu de Lesseps su éxito, «al menos desde su punto de vista, que no tenía nada que ver con el del oriental. El éxito, en otras palabras, tenía todo el auténtico intercambio humano entre oriental y occidental del "Me dije a mí mismo, me dije" del juez de *Trial by Jury*» (pág. 95). La acción informada por un texto es contingente: el texto no puede ser en ningún caso una guía ni aislarse como una experiencia discreta y disponible a modo de artículo de consumo. Las cuestiones de magnitud nos empujan hacia el diálogo. Son la antítesis de la actitud textual.

8. Vivian Sobchack, en «Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation and Documentary», *Quarterly Review of Film Studies* (otoño de 1984), describe seis formas visuales diferentes en las que se puede registrar el encuentro entre el realizador y la muerte o el acto de morir. La «mirada profesional» es una de ellas. Estas miradas se estudian en mayor profundidad en el capítulo 3.

9. Anthony Wilden define la paradoja existencial como «la intencionalización consciente o inconsciente llevada a cabo por un sujeto de algo acerca de la vida que niega las categorías habitualmente aceptadas de verdad y falsedad acerca de la "realidad": algo "inexplicable". La paradoja existencial difiere de la paradoja puramente lógica en que implica sujetos y depende principalmente de la comunicación» (*System and Structure: Essays in Communication and Exchange*, 2ª ed., Londres, Tavistock, 1980, pág. 103; trad. cast.: *Sistema y estructura*, Madrid, Alianza, 1979). La afirmación «Miento», por ejemplo, es una paradoja lógica pero no una paradoja existencial, ya que tiempo y contexto, hablante y receptor pueden buscar y negociar la validación de lo que sigue siendo

una paradoja en el ámbito más abstracto de la lógica pura. Lo que aparece como una paradoja existencial son las órdenes que no pueden obedecerse ni desobedecerse. «No haga caso de este texto», es un ejemplo. En el presente contexto, las cuestiones de magnitud engendran una paradoja similar a «No haga caso de este texto», que no podemos obedecer ni desobedecer de un modo absoluto.

Esta paradoja nos lleva más allá del texto como un sistema cerrado y más allá de las críticas de la ficción clásica que consideran la distancia y la separación como un accesorio necesario a una sensación imaginaria de unidad y control. (Véase, por ejemplo, Stephen Heath, «Lessons from Brecht», *Screen* 15, n. 4, 1970.) Como explica Kaja Silverman en su libro *The Acoustic Mirror*, «al igual que el niño que ve los genitales femeninos por vez primera y rechaza la ausencia del pene, este espectador [al que Metz se refiere como "un espectador cualquiera"] se niega a reconocer lo que sabe a la perfección: que el cine se funda en la carencia del objeto» (*The Acoustic Mirror*, pág. 4). Este rechazo es precisamente lo que le está vedado al espectador documental enfrentado a magnitudes que exceden el texto. La ficción clásica puede colocarnos en una posición de rechazo, una posición desde la que una subjetividad masculina niega su propia deficiencia y carencia, proyectándola en las mujeres, pero el documental identifica esta carencia, esta ausencia de lo real, de la historia, a la que estamos obligados a prestar atención. Los placeres del espectador basados en el género que surgen del rechazo y la fantasía de la coherencia y el control imaginarios son mucho menos operativos en el documental que en la ficción. Los discursos de sobriedad adquieren su nombre en parte por esta razón. La diferencia, sin embargo, no es absoluta, sino una cuestión de grado.

10. Roland Barthes, *Image-Music-Text*, trad. de Stephen Heath, Nueva York, Hill and Wang, 1977, págs. 52-68.

11. Véase Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction» (trad. cit.). Benjamin mantiene una actitud ambivalente frente a esta pérdida del aura: aunque todo está a disposición de cualquiera, el riesgo de que aquellos con poder lo utilicen de forma hegemónica constituye una grave limitación. La diferencia entre el poder liberador del cine («entre sus ruinas y escombros dispersos, podemos viajar con tranquilidad y espíritu aventurero», pág. 236) y de los espectáculos producidos en realidad constituye una justificación de la ambivalencia de Benjamin.

12. Fredric Jameson, «Symbolic Inference: or, Kenneth Burke and Ideological Analysis», *The Ideologies of Theory*, vol. 1, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, pág. 141. Jameson aborda esta cuestión en su libro *The Political Unconscious* (págs. 81-82) y utiliza las mismas palabras para describirla, esta vez dentro de un marco de referencia en cierto modo más amplio pero con una desconfianza similar con respecto al texto debido a su potencial para hacernos creer que esta realidad que crea no existe si no es en su identidad textual, una desconfianza que parece alimentada por el propio subtexto de Jameson, en desacuerdo con las lecturas de textos formalistas y psicoanalíticas, así como con algunas lecturas postestructurales.

13. Jameson, «Symbolic Inference», pág. 141.

14. Un excelente estudio de las cuestiones implicadas en las representaciones ficticia y documental del Holocausto se puede ver en Ilan Avisar, *Screening the Holocaust: Cinema's Images of the Unimaginable*, Bloomington, Indiana University Press, 1988. Avisar detalla los problemas inherentes a la representación narrativa e indica cómo ciertos realizadores y filmes los han abordado con éxito. Este autor resulta particularmente

ilustrativo en su estudio de las tendencias deformadoras dentro de la narrativa que reducen la magnitud de los acontecimientos históricos limitando tiempo y lugar, acción y acontecimiento, a aquellos términos que pueden resolverse en relación con personajes individuales. (Véase el capítulo 2, «The Discontents of Film Narrative», en particular.)

15. Sartre, *Anti-Semite and Jew*, págs. 18-19 (trad. cit.).

16. La distinción entre sistemas espirituales trascendentes e inmanentes es perfectamente válida en Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind* (Nueva York, Ballantine, 1972), en especial las partes quinta y sexta.

17. Una presentación fundamental, aunque más bien esquemática, de esta proposición se puede ver en Jean-Louis Comolli y Jean Narboni, «Cinema, Ideology, Criticism» en Nichols (comp.), *Movies and Methods*, vol. 2. Algunas investigaciones más recientes de textos problemáticos incluyen Robin Wood, «An Introduction to the American Horror Film», también en *Movies and Methods*, vol. 2; Tania Modleski, *Loving with a Vengeance*, Nueva York, Methuen, 1982; Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, Nueva York, Oxford University Press, 1984 (trad. cast.: *Las principales teorías cinematográficas*, Madrid, Rialp, 1992); David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, Nueva York, Columbia University Press, 1985 (trad. cit.).

18. Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1984, págs. 151-152 (trad. cit.).

19. En Louis Althusser, «The "Piccolo Teatro": Bertolazzi and Brecht», en *For Marx*, Nueva York, Vintage Books, 1970, págs. 131-151.

20. Althusser, «The "Piccolo Teatro"», pág. 143.

21. Althusser, «The "Piccolo Teatro"», pág. 143.

22. Althusser, «The "Piccolo Teatro"», págs. 145-146.

23. Después de empezar a conceptualizar estos tres ejes, su paralelismo con la noción de Hayden White de prefiguración en la escritura histórica comenzó a resultar más clara, no tanto en lo tocante a categorías específicas, que difieren de acuerdo con la diferencia entre la historiografía del siglo XIX y la realización documental en la actualidad, sino más bien en lo que respecta a la noción del ámbito de prefiguración como tal. Las cuestiones de estilo y forma aún están por decidirse después de haber sopesado la ubicación de un texto en relación con estos ejes. No hay ningún acto consciente implícito por parte del realizador, sino más bien el mismo tipo de «acto poético» que White atribuye a los historiadores cuando se posicionan, prefigurativamente, dentro de las posibilidades de un campo lingüístico. Su definición de la historia escrita sólo requiere una leve modificación para ser aplicable al documental: «una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa que pretende ser un modelo, o icono, de estructuras y procesos pasados en *interés de explicar lo que fueron representándolos*» (*Metahistory*, pág. 2, las cursivas son suyas). Esta última frase también lleva a White a añadir una nota que casi ocupa una página entera en la que aborda el engorroso asunto del realismo. El énfasis de White en los elementos artísticos de la historiografía realista también es equiparable a mi preocupación en este libro por los elementos indicativos o históricos de la ficción.

24. Hayden White, «The Value of Narrativity», págs. 14-15.

25. Véase Georg Lukacs, «Narrate or Describe?», en Arthur Kahn (comp.), *Writer and Critic and Other Essays*, Nueva York, Grosset and Dunlop, 1970. Lukacs prefería «narrar» como modo de hacer que personaje y acontecimiento establecieran una alianza

más integral. «Narrar» aproxima la introducción de elementos subjetivos en el documental poniendo la conciencia de los personajes en relación directa con su entorno social. Lukacs escribe:

> En Scott, Balzac o Tolstoi experimentamos acontecimientos que son inherentemente significativos debido a la implicación directa de los personajes en los acontecimientos y al significado social general que emerge del desarrollo de la vida de los personajes. Somos espectadores de acontecimientos en los que los personajes toman parte activa. Nosotros mismos experimentamos estos acontecimientos.
>
> En Flaubert y Zola los personajes son meros espectadores, más o menos interesados en los acontecimientos. Como consecuencia, los propios acontecimientos pasan a ser sólo un cuadro vivo para el lector, o, en el mejor de los casos, una serie de cuadros vivos. Somos meros observadores (pág. 116).

Considero que hay que dar una efusiva bienvenida a la infusión de esta subjetividad en el documental, pero tengo que señalar que esta «experimentación» de los acontecimientos a través de la implicación de los personajes fue objeto de severos ataques en la teoría y la crítica cinematográficas durante los años setenta bajo los estandartes de la semiología, el psicoanálisis, el postestructuralismo y el feminismo. El aparato cinematográfico produjo la impresión de experiencia, ocultando su propio trabajo, constituyendo un tema trascendental (que era masculino y patriarcal) y perpetuando relaciones de producción burguesas. Aunque persuasiva como caracterización de la tendencia dominante o hegemónica en el cine, muchos críticos han puesto en tela de juicio la infalibilidad de sus efectos y la generalización de su dominio. Ahora estamos más próximos a un punto en la teoría cinematográfica en el que el valor de esta crítica ideológica del aparato puede perderse en el ansia de recuperar una sensación más precisa de las especificidades de la estructura, la lectura y la respuesta. Su aplicabilidad al documental no se ha investigado ni demostrado plenamente en ningún caso.

26. Vivian Sobchack hace una distinción similar en su propia descripción de la representación de la muerte en el cine: «De este modo, cuando se representa la muerte como algo ficticio en vez de real, cuando sus signos se estructuran y se enfatizan con objeto de que funcionen icónica y simbólicamente, se sobreentiende que sólo se está violando el simulacro de un tabú visual. Sin embargo, cuando se representa la muerte como real, cuando sus signos se estructuran y modulan para que funcionen de forma indicativa, se viola un tabú visual y la representación debe encontrar maneras de justificar la violación» («Inscribing Ethical Space», pág. 291). Ésta es precisamente la estrategia de muchas películas que versan sobre el Holocausto, torturas y asesinatos perpetrados por agentes del gobierno en Latinoamérica en general, y la estrategia de *Roses...* en particular: ofrecer una justificación significativa para la presentación de imágenes de los restos de quienes una vez estuvieron vivos.

27. Barry King, «Articulating Stardom», *Screen* 26, n. 5, septiembre-octubre de 1985, págs. 27-50.

28. Véase André Bazin, «The Stalin Myth in Soviet Cinema», en Nichols (comp.), *Movies and Methods*, vol. 2, págs. 29-40.

29. Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», pág. 247 (trad. cit.).

30. Peter Wollen, «Godard and Counter Cinema: *Vent d'est*», en Nichols (comp.), *Movies and Methods*, vol. 2, págs. 500-509.

31. Wollen, «Counter Cinema», pág. 502.

32. Wollen, «Counter Cinema», pág. 503.

33. Wollen, «Counter Cinema», pág. 505.

34. Wollen, «Counter Cinema», pág. 506.

35. Wollen, «Counter Cinema», págs. 507-508.

36. Frank Lentricchia, *Criticism and Social Change*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1983, pág. 104.

37. Jameson, *The Political Unconscious*, págs. 82-83.

38. Como ya he señalado, estas estrategias contrastan radicalmente con la respuesta a la explosión de la lanzadera espacial Challenger. Parte de la histeria provocada por el desastre del Challenger derivó de la vaporización aparentemente total de los cuerpos de los astronautas. Esta desaparición repentina y total de héroes ya mitologizados exigió actos prodigiosos de conmemoración. Una vez llevados a cabo, el cuerpo físico podía ponerse nuevamente en camino de su idealización ahistórica. Los mitos tienen muy poca necesidad de carne y sangre limitadas por el tiempo y el lugar, el personaje y la subjetividad. Prefieren aportar el cadáver y proponer la subjetividad que convenga a sus fines. Mientras que el regreso del cuerpo histórico de Jesús de Nazaret fue lo que indicó su estatus de Hijo de Dios, el Cristo de la leyenda, la recuperación de estos cuerpos indicó sus estatus como carne excesivamente humana, limitada por las vicisitudes del tiempo en vez de trascendente a las mismas. (En comparación con los titulares del desastre en sí, por ejemplo, el envío de los cuerpos recuperados a la base de las fuerzas aéreas de Dover, en Delaware, para «su tratamiento final de acuerdo con los deseos de las familias» se convirtió en una breve nota en las páginas interiores del *New York Times* del 25 de abril de 1986.)

39. Con respecto al individuo como mónada, el momento de crisis parece abordar el problema de la representación corporal que resume Fredric Jameson: «La retórica del cuerpo [en la teoría de la acción simbólica de Kenneth Burke], sin embargo, sigue siendo ambigua: puede inaugurar la celebración de una especie de materialismo privado, desde Bataille y el "deseo" hasta ciertas lecturas de Bakhtin; o puede llevarnos dialécticamente más allá de estos límites individualizadores y orgánicos para llegar a una aprehensión más apropiadamente colectiva del espacio y la espacialidad en sí». Véase «The Symbolic Inference: or, Kenneth Burke and Ideological Analysis», en *The Ideologies of Theory*, vol. 1, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, pág. 148.

La cuestión del materialismo histórico, el individuo como mónada, y el feminismo en una era posmodernista de cibernética y simulaciones es objeto de un tratamiento ejemplar en Donna Harraway, «A Manifesto for Cyborgs», *Socialist Review*, n. 80, 1985, págs. 65-107. Esta autora hace especial hincapié en una política de afinidad que reconceptualiza las categorías clásicas de sexo, raza y nacionalidad y las diversas nociones de unidad y síntesis dialéctica que se derivan de ellas. Defendiendo esta idea de una utopía imperfecta con elocuencia e imaginación considerables, la principal cuestión que queda pendiente, y debe plantearse irónicamente, es si una política basada en afinidades sería más imperfecta que utópica, posponiendo la resolución de la contradicción hasta ese famoso «último caso» cuya llegada sigue siendo tan incierta como aproximada es la verdad.

Filmografía

La filmografía enumera todos los documentales citados en este libro y cualquier otra película de la que se hable con cierto detenimiento; enumera las películas por su título en castellano, en caso de que hayan sido estrenadas en salas cinematográficas en España, seguido de su título en el idioma original. La agencia que ha producido el documental se cita cuando es una fuerza creativa o institucional significativa por derecho propio. Se especifica el país de origen si no se trata de los Estados Unidos. En el caso de películas ubicadas en un país por realizadores que no son de dicho país, el país o región en el que se centra el documental se da en primer lugar, seguido por la nacionalidad del realizador. Las fechas de estreno se han comprobado siempre que ha sido posible, pero a menudo las fuentes de información son incongruentes o poco fidedignas. Hay que tener presente que se trata de información aproximada.

Abortion Stories: North and South, Gail Singer, National Film Board of Canada: Irlanda, Japón, Tailandia, Perú, Colombia/Canadá, 55 min., 1984.
The Act of Seeing With One's Own Eyes, Stan Brakhage, 32 min., 1971.
Action: The October Crisis of 1970, Robin Spry, National Film Board of Canada, 87 min., 1974.
All My Babies, George Stoney, 55 min., 1952.
Amor, mujeres y flores, Jorge Silva y Marta Rodríguez, Colombia, 54 min., 1988.
An American Family, Craig Gilbert, NET, 12 episodios de una hora, 1972.

Antonia: retrato de una mujer (Antonia: A Portrait of a Woman), Judy Collins y Jill Godmilow, 58 min., 1973.

Are We Winning the Cold War, Mommy? America and the Cold War, Barbara Margolus, 85 min., 1986.

The Atomic Cafe, Kevin Rafferty, Jayne Loader y Pierce Rafferty, 92 min., 1982.

Australia: The Island Continent, de la serie «Nature», Public Broadcasting System, 1988.

The Ax Fight, Timothy Asch y Napoleon Chagnon, de la serie «Yanomamö», 30 min., Venezuela/Estados Unidos, 1971.

The Back-Breaking Leaf, Terence Macartney-Filgate, National Film Board af Canada, 28 min., 1959.

La batalla de Chile, Patricio Guzmán, Chile, 4 horas 30 min. en 3 partes, 1974, 1977, 1979.

The Battle of China, Frank Capra y Anatole Litvak, de la serie «Why We Fight», 67 min., 1944.

The Battle of San Pietro, John Huston, 33 min., 1945.

Before Stonewall, Greta Shiller, 87 min., 1984.

Before We Knew Nothing, Diane Kitchen, Perú / Estados Unidos, 62 min., 1988.

Berlin: die Sinfonie der Grosstadt, Walter Ruttman, Alemania, 53 min., 1927.

Bitter Melons, John Marshall, de la serie «Bushman», Kalahari Desert (Namibia) / Estados Unidos, 30 min., 1968.

Black Panther, San Francisco Newsreel, 12 min., 1968, conocida originalmente como *Off the Pig*.

Blood and Fire, Terence Macartney-Filgate, National Film Board of Canada, 27 min., 1958.

De brug, Joris Ivens, Países Bajos, 12 min., 1928.

British Sounds, Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, Francia/Gran Bretaña, 52 min., 1967, también conocida como *See You at Mao*.

Cabra marcado para morer: Vinte años depois, Eduardo Coutinho, Brasil, 120 min., 1985.

Cane Toads: An Unnatural History, Mark Lewis, Australia, 46 min., 1987.

Cannibal Tours, Dennis O'Rourke, Papúa-Nueva Guinea / Australia, 70 min., 1988.

Carved in Silence, Felicia Lowe, 45 min., 1987.

Celoveks Kinoapparatom, El hombre de la cámara, Dziga Vertov, URSS., 103 min, 1929.

La chagrin et la pitié, Marcel Ophuls, Francia, 260 min., 1970.

«Character Formation in Different Cultures», serie, Margaret Mead y Gregory Bateson, Nueva Guinea, Bali/Estados Unidos, filmada en 1936-1938, hecha pública en 1952. Incluye *Balinese Family, Bathing Babies in Three Cultures, Childhood Rivalry in Bali and New Guinea, First Days in the Life of a New Guinea Baby, Karba's First Years* y *Trance and Dance in Bali*.

Childhood Rivalry in Bali and New Guinea, Gregory Bateson y Margaret Mead, de la serie «Character Formation in Different Cultures», Bali, Nueva Guinea/Estados Unidos, 20 min., 1952.

China Strikes Back, Harry Dunham, Frontier Films, China/ Estados Unidos, 30 min., 1937.

Chris and Bernie, Deborah Shaffer y Bonnie Friedman, 25 min., 1975.

Chronique d'un été, Jean Rouch y Edgar Morin, Francia, 90 min., 1960.

The City, Williard Van Dyke y Ralph Steiner, 58 min., 1939.
The Civil War, Ken Burns, Public Broadcasting System, 12 horas aprox., 1990.
The Color of Honor, Loni Ding, 101 min., 1987.
Comic Book Confidential, Ron Man, Estados Unidos/Canadá, 90 min., 1988.
Coming Out, Ted Reed y Susan Bell, 25 min., 1989.
Community of Praise, Richard Leacock y Marisa Silver, de la serie «Middletown» para PBS, Peter Davis, productor, 60 min., 1982.
Consuming Hunger, partes 1-3, Ilan Ziv, Maryknoll World Video y Channel Four, Etiopía/Israel, 30 min. cada parte, 1987.
Cree Hunters of the Mistassini, Tony Ianzielo y Boyce Richardson, National Film Board of Canada, 59 min., 1974.
Culloden, Peter Watkins, Gran Bretaña, 72 min., 1964.
A Curing Ceremony, John Marshall, de la serie «Bushman», Kalahari Desert (Namibia)/Estados Unidos, 8 min., 1966.
Dani Sweet Potatoes, Karl Heider, Guinea Ecuatorial/Estados Unidos, 19 min., 1974.
Daughter Rite, Michelle Citron, 55 min., 1978.
David Holzman's Diary, Jim McBride y L. M. Kit Carson, 71 min., 1968.
The Day After Trinity: J. Robert Oppenheimer and the Atomic Bomb, Jon Else, 88 min., 1981.
The Days Before Christmas, Stanley Jackson, Wolf Koening, Terence Macartney-Filgate, National Film Board of Canada, 29 min., 1959.
Dead Birds, Robert Gardner, Guinea Ecuatorial/Estados Unidos, 83 min., 1963.
Dear America: Letters Home from Vietnam, Bill Couturié, Home Box Office (HBO), 86 min., 1987.
De grands événements et des gens ordinaires, Raúl Ruiz, Francia, 65 min., 1979.
Demon Lover Diary, Joel De Mott, 90 min., 1980.
El día de los muertos (The Day of the Dead), George Romero, 103 min., 1985.
La diligencia (Stagecoach), John Ford, 99 min., 1939.
Dimanche à Pékin, Chris Marker, China/Francia, 19 min., 1955.
The Divine Horsemen, Maya Deren, Haiti/Estados Unidos, 54 min., 1977.
Don't Look Back, D. A. Pennebaker, 90 min., 1966.
Downwind, Downstream: Threats to the Mountains and Waters of the American West, Christopher McLeod, 58 min., 1988.
Drifters, John Grierson, Gran Bretaña, 58 min., 1929.
Erika: Not in Vain, Barry Spinello, 44 min., 1984.
Eternal Frame, T. R. Uthco, Ant Farm Collective, 24 min., 1976.
Ethnic Notions, Marlon Riggs, 58 min., 1987.
Family Business, Tom Cohen, de la serie «Middletown», Public Broadcasting System, productor: Peter Davies, 90 min., 1982.
Family Gathering, Lise Yasui, 30 min., 1988.
Far from Poland, Jill Godmilow, 106 min., 1984.
Final Offer, Sturla Gunnarson, Canadá, 79 min., 1986.
Fire from the Mountain, Deborah Shaffer, Nicaragua/Estados Unidos, 58 min., 1987.
First Contact, Robin Anderson y Bob Connelly, Papúa-Nueva Guinea/Australia, 54 min., 1984.
Forest of Bliss, Robert Gardner, India/Estados Unidos, 1985.

For Your Life, Sigve Enderson, Noruega, 95 min., 1989.

Four Families, Ian MacNeill y Guy Glover, con Margaret Mead, National Film Board of Canada, 60 min., 1960.

Frank: A Vietnam Veteran, Fred Simon y Vince Canzoneri, 52 min., 1984.

Gimme Shelter, David y Albert Maysles, Charlotte Zwerin, 80 min., 1970.

Glass, Bert Hanstra, Holanda, 15 min., 1959.

Growing up Female: As Six Becomes One, Julia Reichert y Jim Klein, 60 min., 1970.

Hablando del punto cubano, Octavio Cortázar, ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas), Cuba, 40 min., 1972.

Handsworth Songs, John Akomfrah, Black Audio Collective, Gran Bretaña, 52 min., 1986.

Happy Mother's Day, Richard Leacock, 30 min., 1963.

Hard Metal's Disease, John Alpert, Downtown Community TV, 30 min., 1985; con entrevista complementaria, 60 min., 1987.

Harlan County U.S.A., Barbara Kopple, 103 min., 1976.

Harvest of Shame, Edward R. Murrow, CBS News, 60 min., 1960.

Heart of Spain, Herbert Kline y Geza Karpathi, Frontier Films, España/Estados Unidos, 30 min., 1937.

He's Like, John Gross, 24 min., 1986.

High School, Frederick Wiseman, 75 min., 1968.

Un hombre cuando es un hombre, Valeria Sarmiento, Costa Rica/Francia, 60 min., 1985.

Hospital, Frederick Wiseman, 84 min., 1970.

Hotel Terminus: The Life and Times of Klaus Barbie, Marcel Ophuls, Francia, 267 min., 1988.

Housing Problems, Arthur Elton y Edgar Anstey, 17 min., 1935.

Hunger in America, Peter Davis, CBS Reports, 40 min., 1969.

The Hunters, John Marshall, desierto de Kalahari (Namibia, Angola)/Estados Unidos, 73 min., 1956.

Las Hurdes/Tierra sin pan, Luis Buñuel, 27 min., España, 1932.

I Am Somebody, Madeleine Anderson, 28 min., 1970.

If You Love This Planet, Terri Nash, 26 min., National Film Board of Canada, Canadá, 1982.

Industrial Britain, Robert Flaherty y John Grierson, Gran Bretaña, 21 min., 1933.

In the Year of the Pig, Emile de Antonio, Vietnam/Estados Unidos, 101 min., 1969.

I Was a Ninety Pound Weakling, Wolf Koenig y Georges Dufaux, 28 min., 1959.

Jaguar, Jean Rouch, Ghana/Francia, 110 min., 1971.

Jane, D. A. Pennebaker, Richard Leacock, Hope Ryden, George Shuker y Abbot Mils, Time-Life y Drew Associates, 30 min., 1962.

Janie's Janie, Geri Ashur y Peter Barton, 25 min., 1971.

Joan Does Dinasty, Joan Braderman, Paper Tiger TV, 35 min., 1986.

Joe Leahy's Neighbors, Robin Anderson y Bob Connelly, Papúa-Nueva Guinea/Australia, 90 min., 1988.

John F. Kennedy: Years of Lightning, Day of Drums, Bruce Herschensohn, United States Information Agency, 80 min., 1964, estreno en Estados Unidos en 1966.

Le joli mai, Chris Marker, Francia, 124 min., 1962.

Journal inachéve, Marilu Mallet, Canadá, 55 min., 1983.

Joyce of Thirty-Four, Joyce Chopra y Claudia Well, 28 min., 1972.

El juego de la guerra (The War Game), Peter Watkins, Gran Bretaña, 45 min., 1966.
Juki jukite shingun, Hara Kauzo, Japón, 123 min., 1987.
Kenya Boran, partes 1 y 2, David MacDougall y James Blue, de la serie «Faces of Change», 33 min. cada una, 1974.
The King of Colma, Barry Brann, 26 min., 1988.
En Kluver Warld, Arne Sucksdorff, Suecia, 10 min., 1948.
Kudzu, Marjie Short, 16 min., 1976.
Let There Be Light, John Huston, 58 min., 1946.
Lettre de Sibérie, Chris Marker, URSS./Francia, 60 min., 1957.
The Life and Times of Rosie the Riveter, Connie Field, 60 min., 1980.
Lightning over Braddock: A Rust Bowl Fantasy, Tony Bubba, 80 min., 1988.
Like a Rose, Sally Barrett-Page, 23 min., 1975.
The Lion Hunters, Jean Rouch, Nigeria y Mali/Francia, 68 min., 1967.
Listen to Britain, Humphrey Jennings, Gran Bretaña, 21 min., 1942.
Lodz Ghetto, Kathryn Taverna y Alan Adelson, Polonia/Estados Unidos, 103 min., 1988.
Lonely Boy, Roman Kroitir y Wolf Koenig, National Film Board of Canada, 27 min., 1962.
Lorang's Way, de «The Turkana Conversations Trilogy», David y Judith MacDougall, Kenia/Australia, 70 min., 1980.
Louisiana Story (Louisiana Story), Robert Flaherty, 77 min., 1948.
Las madres de la Plaza de Mayo, Susana Muñoz y Lourdes Portillo, Argentina/Estados Unidos, 64 min., 1985.
Magical Death, de la serie «Yanomamö», Napoleon Chagnon y Timothy Asch, Venezuela/Estados Unidos, 28 min., 1974.
Les maîtres fous, Jean Rouch, Ghana (Costa Dorada)/Francia, 35 min., 1957.
The Making of a Legend: Gone with the Wind, David Hinten, 124 min., 1988.
Margaret Mead's New Guinea Journal, Craig Gilbert, NET, 90 min., 1969.
Marjoe, Howard Smith y Sarah Kernochan, 88 min., 1972.
A Married Couple, Allan King, Canadá, 90 min., 1970.
Memorandum, Donald Brittain y John Spotton, National Film Board of Canada, Canadá, 58 min., 1966.
Memorias del subdesarrollo, Tomás Gutiérrez Alea, ICAIC, Cuba, 97 min., 1973.
A Message from Our Sponsor, Al Razutis, Canadá, 9 min., 1979.
Microcultural Incidents in Ten Zoos, Raymond Birdwhistle y J. D. Van Vlack, 34 min., 1971.
Millhouse: A White Comedy, Emile de Antonio, 93 min., 1971.
Model, Frederick Wiseman, 129 min., 1980.
Monterey Pop, D. A. Pennebaker, 88 min., 1968.
The Most, Gordon Sheppard, Estados Unidos/Canadá, 28 min., 1963.
A Movie, Bruce Conner, 12 min., 1958,
The Museum and the Fury, Leo Hurwitz, Polonia/Estados Unidos, 60 min., 1956.
Le mystère Koumiko, Chris Marker, Japón/Francia, 47 min., 1965.
N!ai: Story of a !Kung Woman, John Marshall, de la serie «Odyssey» de PBS, desierto de Kalahari (Namibia, Angola)/Estados Unidos), 58 min., 1980.
Naked Spaces: Living is Round, Trinh T. Minh-ha, África Occidental/Estados Unidos, 135 min., 1985.

Nanuk el esquimal (Nanook of the North), Robert Flaherty, 55 min., 1922.
Native Land, Leo Hurwitz y Paul Strand, Frontier Films, 88 min., 1942.
«The Netsilik Eskimo», serie, Asen Balikci y Guy Mary-Rousseliere, Education Development Corporation y National Film Board of Canada, Canadá, 18 episodios, aproximadamente un total de 10 horas, 1967-1968.
Nicaragua: no pasarán, David Bradbury, Nicaragua/Estados Unidos, 74 min., 1984.
Night Mail, Harry Watt y Basil Wright, 30 min., 1936.
No Lies, Mitchell Block, 25 min., 1973.
Not a Love Story: A Film about Pornography, Bonnie Klein, National Film Board of Canada, Canada, 68 min., 1981.
The Nuer, Hilary Harris, George Breidenbach y Robert Gardner, Etiopía/Estados Unidos, 75 min., 1970.
Nuit et brouillard, Alain Resnais, Polonia/Francia, 31 min., 1955.
Numéro Deux, Jean-Luc Godard, Francia, 88 min., 1975.
N/um Tchai, John Marshall, desierto de Kalahari (Namibia)/Estados Unidos, de las series «Bushman», 20 min., 1966.
N.Y., N.Y., Francis Thompson, 15 min., 1957.
Obediencie, Stanley Milgram, 45 min., 1965.
Ocamo Is My Town, Napoleon Chagnon y Timothy Asch, de la de serie «Yanomamö», Venezuela/Estados Unidos, 23 min., 1972 aprox.
Off the Pig. Véase *Black Panther*.
One's Man's Fight for Life, Richard Scott y Robert Niemac, 56 min., 1984.
Operation Abolition, House Committee on Un-American Activities with Washington Video Productions, 45 min., 1960.
Operation Correction, American Civil Liberties Union, 47 min., 1961.
Les ordres, Michel Brault, Canadá, 107 min., 1974.
Our Marilyn, Brenda Longfellow, Canadá, 22 min., 1988.
Passion of Remembrance, Isaac Julien, Sankofa Film Collective, 82 min., 1986.
Patriamada, Tisuka Tamasaki, Brasil, 103 min., 1984.
People of the Cumberland, Jay Leda y Sidney Meyers, Frontier Films, 21 min., 1938.
The Plow That Broke the Plains, Pare Lorentz, U.S. Resettlement Administration, 25 min., 1936.
Point of Order, Emile de Antonio y Dan Talbot, 97 min., 1963.
Por primera vez, Octavio Cortázar, ICAIC, Cuba, 12 min., 1967.
Portrait of Jason, Shirley Clarke, 105 min., 1967.
Poto and Cabengo, Jean-Pierre Gorin, 77 min., 1979.
Powers of Ten, Charles Eames, 8 min., 1968.
Prelude to War, Frank Capra, de la serie «Why We Fight», 54 min., 1942.
Primary, D. A. Pennebaker y Richard Leacock, con Terence Macartney-Filgate y Albert Maysles, Drew Associates, 60 min., 1960.
Punishment Park, Peter Watkins, Estados Unidos/Gran Bretaña. 89 min., 1971.
Quebec, USA ou L'invasion pacifique, Michel Brault y Claude Jutra, de la serie «Temps Présent», National Film Board of Canada, 27 min., 1962.
Les racquetteurs, Gilles Groulx y Michel Brault, National Film Board of Canada, 15 min., 1958.
Regen, Joris Ivens, Holanda, 14 minutos, 1929; con música, 1931.

Rape, JoAnn Elam, 35 min., 1975.
Reassemblage, Trinh T. Minh-ha, Senegal/Estados Unidos, 40 min., 1982.
La région centrale, Michael Snow, Canadá, 180 min., 1971.
Remedial Reading Comprehension, Owen Land (también conocido como George Landow), 5 min., 1970.
Report, Bruce Conner, 13 min., 1967.
Riddles of the Sphinx, Laura Mulvey y Peter Wollen, Gran Bretaña, 92 min., 1977.
Roger and Me, Michael Moore, 87 min., 1989.
Roses in December, Ana Carringan y Bernard Stone, El Salvador/Estados Unidos, 56 min., 1982.
Rouli-roulant, Claude Jutra, National Film Board of Canada, 30 min., 1966.
Sadobabies: Runaways in San Francisco, May Petersen, 30 min., 1988.
Sad Song of Yellow Skin, Michael Rubbo, National Film Board of Canada, Vietnam del Sur/Canadá, 58 min., 1970.
Salesman, Albert y David Maysles y Charlotte Zwerin, 90 min., 1969.
Salvador (Salvador), Oliver Stone, 123 min., 1986.
Le sang des bêtes, Georges Franju, Francia, 22 min., 1949.
Sans soleil, Chris Marker, Francia, 100 min., 1982.
Scott of the Antarctic, Charles Frend, Gran Bretaña, 110 min., 1948.
Sed de mal (Touch of Evil), Orson Welles, 108 min., 1958.
Seeing Red, Jim Klein y Julia Raicjert, 100 min., 1948.
Self-Health, San Francisco Women's Health Collective and Lighthouse Films (Catherine Allen, Judy Irola, Allie Light y Joan Musante), 23 min., 1974.
The Selling of the Pentagon, Peter Davis, CBS News, 52 min., 1971.
Seventeen, Joel DeMott y Jeff Kreines, de la serie «Middletown», productor: Peter Davis, Public Broadcasting System, 120 min., 1982 (PBA se negó a emitir este episodio con la serie; First Run Films lo distribuye actualmente).
Sherman's March, Ross McElwee, 155 min., 1985.
Shoah, Claude Lanzman, Polonia/Francia, parte 1, 273 min.; parte 2, 290 min., 1985.
Showman, Albert y David Maysles, 52 min., 1963.
Sixteen in Webster Groves, Arthur Barron, CBS Television Network, 47 min., 1968.
Smoke Menace, John Taylor, 14 min., 1937.
Soldier Girls, Joan Churchill y Nicholas Broomfield, 87 min., 1980.
Solovetsky vlast, Marina Goldovskaya, URSS., 90 min., 1988.
Some of These Stories Are True, Peter Adair, 27 min., 1982.
A Song of Air, Marilee Bennett, Australia, 26 min., 1988.
Song of Ceylon, Basil Wright, Ceylán/Gran Bretaña, 40 min., 1934.
Speak Body, Kay Armatage, Canadá, 20 min., 1987.
Streetwise, Martin Bell, Mary Ellen Mark y Cheryl McCall, 92 min., 1985.
Surname Viet Given Name Nam, Trinh T. Minh-ha, 108 min., 1989.
The Thin Blue Line, Errol Morris, American Playhouse, PBS, 115 min., 1987.
The Things I Cannot Change, Tanya Ballantyne, National Film Board of Canada, 58 min., 1966.
Three Lives, Kate Millet, 75 min., 1971.
Thriller, Sally Potter, Gran Bretaña, 34 min., 1980.
Through the Wire, Nina Rosenblum, 85 min., 1989.

Thy Kingdom Come, Anthony Thomas, Estados Unidos/Gran Bretaña, 107 min., 1987.
Time Is, Don Levy, 30 min., 1964.
The Times of Harvey Milk, Robert Epstein y Richard Schmiechen, 87 min., 1984.
Titicut Follies, Frederick Wiseman, 89 min., 1967.
Tongues Untied, Marlon Riggs, 45 min., 1989.
T,O,U,C,H,I,N,G, Paul Sharits, 12 min., 1968.
Tourou et Bitti, Jean Rouch, Nigeria/Francia, 8 min., 1971.
Trance and Dance in Bali, Gregory Bateson y Margaret Mead, de la serie «Character Formation in Different Cultures», Bali/Estados Unidos, 20 min., 1952.
A Trial for Rape, Maria Belmonti, Anna Carini, Rony Daupou, Paola DeMartiis, Annabella Miscuglio y Loredana Ratundo, R.A.I., Italia, 60 min., 1979.
Triumph des Willens, Leni Riefenstahl, Alemania, 107 min., 1934.
Trobriand Cricket: An Ingenious Response to Colonialism, Jerry Leach, Islas Trobriand/Australia, 54 min., 1976.
«The Turkana Conversations Trilogy». Véase *Lorang's Way, A Wife Among Wives* y *The Wedding Camels*.
28 Up, Michael Apted, Gran Bretaña, 133 min., 1984.
Uaka, Paula Gaitan, Brasil, 90 min., 1989.
Underground, Emile de Antonio, 88 min., 1976.
Union Maids, Jim Klein, Miles Mogulescu y Julia Reichert, 51 min., 1976.
The Universe, Roman Kroitor y Colin Low, National Film Board of Canada, 26 min., 1960.
The Unknown Chaplin, partes 1-3, Kevin Bronlow y David Gill, Estados Unidos/Gran Bretaña, 60 min. cada uno, 1983.
Variations on a Cellophane Wrapper, David Rimmer, Canadá, 12 min., 1971.
Vent d'est, Jean-Luc Godard, Francia, 95 min., 1970.
La ventana indiscreta (Rear Window), Alfred Hitchcock, 112 min., 1954.
Victory at Sea, Henry Salomon e Isaac Kleinerman, NBC Television, 26 episodios de 30 minutos, 1952-1953.
Waitting for Fidel, Michael Rubbo, National Film Board of Canada, Cuba/Canadá, 50 min., 1974.
Watsonville on Strike, Jon Silver, 70 min., 1989.
Ways of Seeing, partes 1-4, con John Berger, 4 episodios de 30 minutos, 1974.
The Wedding Camels, David y Judith MacDougall, de la trilogía «The Turkana Conversations», Kenia/Australia, 108 min., 1980.
Welfare, Frederick Wiseman, 167 min., 1975.
We're Alive, Joint Productions, 50 min., 1975.
Wet Earth, Warm People, Michael Rubbo, National Film Board of Canada, Indonesia/Canadá, 59 min., 1971.
Where the Heart Roams, George Csicery, 50 min., 1989.
Who Killed Vincent Chin?, Renee Tajima y Christine Choy, 87 min., 1988.
Why Vietman, Departamento de Defensa de EE.UU., Vietman/Estados Unidos, 32 min., 1965.
«Why We Fight», serie, Frank Capra y Anatole Litvak, Departamento de Guerra de EE.UU., 7 películas de distintos metrajes, 1942-1945. Véase *Battle of China* y *Prelude to War*.

A Wife Among Wives, David y Judith MacDougall, de «The Turkana Conversations Trilogy», Kenia/Australia, 70 min., 1982.

Window Water Baby Moving, Stan Brakhage, 12 min., 1959.

Wise Guys!, David Hartwell, 25 min., 1984.

With Babies and Banners: The Story of the Women's Emergency Brigade, Lorraine Gray, producido con Anne Bohlen y Lynn Goldfard, 45 min., 1977.

Witness to War, Deborah Shaffer, El Salvador/Estados Unidos, 29 min., 1984.

The Wobblies, Deborah Shaffer y Stuart Bird, 89 min., 1979.

The Woman's Film, The Women's Caucus, San Francisco Newsreel, 40 min., 1971.

Woman to Woman, Donna Deitch, 48 min., 1975.

The Women's Olamal: The Organization of a Massai Fertility Ceremony, Melissa Llewelyn-Davies, Kenia/Gran Bretaña, BBC, 110 min., 1985.

Word is Out, Peter Adair, Nancy Adair, Adrew Brown, Robert Epstein, Lucy Massie Phenix y Veronica Silver (Mariposa Collective), 130 min., 1977.

Writing in Water, Stephen Rozell, 24 min., 1984.

«Yanomamö», serie. Véase *Magical Death*, *Ocamo is my Town* y *The Ax Fight*.

Distribuidoras

Las siguientes distribuidoras tienen en existencia un número considerable de documentales. Algunas se especializan en el documental o incluso en un área específica del documental. Cuando expiran los derechos de distribución de una película, cabe la posibilidad de pasar la película a otra distribuidora o de retirarla de la circulación; algunas de estas películas están disponibles en un país o mercado pero no en otro (en el educativo pero no en el cinematográfico, en el cinematográfico pero no en el videográfico); algunas películas las tienen en existencia más de una distribuidora; las propias distribuidoras pueden cambiar de nombre, mudarse, fusionarse o quebrar. Por tanto, la siguiente información debe considerarse un punto de partida para ubicar un título concreto pero no un listado definitivo y actualizado para obtener copias de películas.

California Newsreel, 149 Ninth Street, San Francisco, CA 94103 (415) 621-6169.
Tiene en existencias algunos títulos clásicos de Newsreel como *Black Panther* y muchas otras películas recientes sobre África, y tanto ficción como documentales, como *James Baldwin* y *Price of a Ticket*.

Cambrigde Documentary, Box 385, Cambrigde, MA 02139.
Esta distribuidora se especializa en el documental de tema social y tiene en existencia títulos como *Killing Us Softly, Rape Culture* y *Pink Triangles*.

Canadian Film Distribution Center, Canadian Studies Resources Specialist, Feinberg Library, SUNY en Plattsburgh, Plattsburgh, NY 12901-2697 (518) 564-2396.
Este centro distribuye muchos de los títulos del Nation Film Board of Canada pero también otras películas canadienses como *Acid Rain: Requiem or Recovery*.

Canyon Cinema, 2325 Third Street, Suite 388, San Francisco, CA 94107 (415) 626-2255.

Canyon Cinema empezó como una cooperativa de realizadores para la distribución del trabajo de directores experimentales de la costa oeste de los Estados Unidos. Sigue siendo la mejor fuente para este tipo de obras pero también representa a realizadores de todo el mundo. Se centra en el cine experimental pero muchas de estas películas tienen carácter documental. El catálogo de Canyon Cinema incluye desde las obras completas de Kenneth Anger hasta antiguos títulos de Newsreel como *Off The Pig* y *People's Park*, así como obras más recientes de realizadores independientes.

Churchill Films, 12210 Nebraska Avenue, Los Ángeles, CA 90025-9816 (213) 207-6602.

Churchill es una distribuidora perfectamente asentada con una sólida biblioteca documental. Entre sus títulos, muchos de ellos dirigidos al mercado de la enseñanza, se incluyen *Why Vietnam*, *AIDS* y películas de Jacques Cousteau.

Cinema Guild, 1697 Broadway, Suite 802, Nueva York, NY 10019 (212) 246-5522.

Tiene en existencias una amplia gama de documentales, en particular películas de cambio social como *Finally Got the News*, *The History Book*, *Miss... or Myth* y *Witness to the Holocaust*. Su colección incluye muchos títulos latinoamericanos como *Por primera vez*, *Hablando del punto cubano*, *Now*, *Seventy-nine Springtimes*, *El Salvador: The People Will Win* y *Brickmakers*.

CineWest, 655 Fourth Avenue, San Diego, CA 92101 (619) 238-0066.

CineWest tiene una lista modesta pero muy importante de documentales acerca de cuestiones especiales que versan sobre las Américas como *In the Name of the People* y *Grenada: Portrait of a Revolution*.

DEC Films, 394 Euclid Avenue, Toronto, Ontario, Canadá M6G 2S9 (416) 925-9338.

DEC es una importante distribuidora de cortometrajes y películas en vídeo canadienses que hace especial hincapié en las películas de cuestiones sociales como *Speak Body* y *Our Marilyn*.

Documentary Educational Resources (DER), 101 Morse Street, Watertown, MA 02172 (617) 926-0491.

DER se especializa en filmes etnográficos. Están representadas las series «Yanomamö» y «Bushman» al igual que obras como *First Contact*, *Joe Leahy's Neighbors* y la serie «Pittsburgh Police».

Downtown Community Television Center (DCTV), 87 Lafayette Street, Nueva York, NY 10013 (212) 966-4510.

DCTV distribuye *Hard Metal's Disease*, *Housing in America* e *Invisible Citizens: Japanese-Americans*, así como otros documentales sobre cuestiones sociales.

Drift Distribution, 83 Warren Street #5, Nueva York, NY 10007-1057 (212) 766-3713.

Drift comercializa títulos independientes en cine y en vídeo como *Counterterror*, *The Amazing Voyage of Gustave Flaubert and Raymond Roussel* y *Selections for the Lesbian and Gay Experimental Film Festival*.

Em Gee, 6924 Canby Avenue, Suite 103, Reseda, CA 91335 (818) 981-5506.

Se especializa en cine antiguo e incluye algunos títulos de interés como *Rescued by Rover* y *La jetée*.

Facets Video, 1517 W. Fullerton Avenue, Chicago, IL 60614 (800) 331-6192.

Facets tiene un catálogo especialmente amplio de películas de calidad en vídeo que

pueden adquirirse o alquilarse por correo, incluyendo documentales como *Gates of Heaven, Harlan County, U.S.A., Marjoe, Louisiana Story, Rate It X, Shoah* y *The Battle of San Pietro.*

Fanlight Productions, 47 Halifax Street, Boston, MA 02130 (617) 524-0980.
Fanlight se especializa en temas médicos y cuenta en su haber con títulos como *Code Gray: Ethical Dilemmas in Nursing, I Don't Have to Hide: A Film about Anorexia and Bulimia* y *Abortion Clinic.*

Film Lending Library, National Library of Australia, Canberra, 2600, A.C.T.
La Lending Library tiene una colección extremadamente exhaustiva de películas que cubre el ámbito del cine internacional e incluye la mayor parte de los documentales que se mencionan en este libro.

Filmmakers Library, 124 East 40th Street, Nueva York, NY 10016 (212) 808-4980.
Una extensísima selección de títulos documentales sobre temas como relaciones raciales (*Who Killed Vincent Chin?*), estudios sobre la mujer (*Indian Cabaret, Out in Suburbia*), entorno (*Contact: The Yanomami Indians of Brazil*) y SIDA (*AIDS in Africa, This is May Garden*).

First Run/Icarus Films, 153 Waverly Place, 6th Floor, Nueva York 10014 (212) 727-1777 u (800) 876-1710.
Una gama más bien selectiva pero en general de muy alta calidad de películas entre las que se incluyen un número considerable de documentales como *Making «Do the Right Thing», Celso and Cora, Kim Phuc, Born in Flames, Roses in December* y *The Man Who Envied Women.*

Flower Films, 10341 San Pablo Avenue, El Cerrito, CA 94530 (415) 525-0942.
Empresa de distribución de Les Blank de sus propias películas así como de las de otros autores; incluye *Garlic Is as Good as Ten Mothers* y *Burden of Dreams.*

Frameline, 347, Dolores Street, Suite 205, San Francisco, CA 94110 (415) 861-5245.
Frameline se especializa en películas y vídeos sobre temas de gays/lesbianas. Tiene títulos como *Mala noche, This Is not an AIDS Advertisement, Ecce Homo, Tongues Untied* y *The Days of Greek Gods.*

Ideara Films, 2524 Cypress Street, Vancouver, British Columbia, Canadá V6J 3N2 (604) 738-8815.
Tiene en existencias una cantidad muy considerable de documentales incluyendo un buen número de ellos sobre Latinoamérica y otras áreas y cuestiones internacionales.

Maysles Films, 250 West 54th Street, Nueva York, NY 10019 (212) 582-6050.
Comercializan trabajos de los hermanos Maysles como *Salesman, Running Fence* y *Grey Gardens.*

Movies Unlimited, 6736 Castor Avenue, Filadelfia, PA 19149 (215) 722-8398.
Esta empresa vende vídeos de películas para el mercado del vídeo doméstico. Su catálogo es enorme e incluye documentales como la serie de Jacques Cousteau, la serie «National Geographic», la serie «March of Time», *The thin Blue Line, Heaven, The California Reich, What Sex Am I* y *The Times of Harvey Milk.*

The Museum of Modern Art, Circulating Film Library, 11 West 53rd Street, Nueva York, NY 10019 (212) 708-9530.
El MOMA tiene un repertorio escogido de títulos documentales que incluyen muchas películas Lumière, documentales británicos de la década de los treinta, la serie

«Why We Fight», producciones tanto de la Film and Photo League como de Frontier Films y la serie «Navajo Film Themselves».

National AudioVisual Center, 8700 Edgeworth DF, Capitol Heights, MD 20743 (301) 763-1896.

Este centro es un almacén de material audiovisual federal, que incluye películas realizadas bajo los auspicios de agencias gubernamentales, desde *The Plow That Broke the Plains* y la serie «Why We Fight» hasta *Red Nightmare* y *Why Vietnam.*

National Film Board of Canada (NFB), 3155 Côte de Liesse, Montreal, Quebec, Canadá H4N 2N4 (514) 283-9000. En los Estados Unidos: National Film Board of Canada, Karol Media, 350 N. Pennsylvania Avenue, Box 7600, Wilkes-Barre, PA 18773 (717) 822-8899.

Tiene en existencias la mayor parte de los títulos de renombre del NBF como *City of Gold, Lonely Boy* y *Sad Song of Yellow Skin.*

New Day Films, 853 Broadway, Suite 1210, Nueva York, NY 10003 (212) 477-4604.

New Day es una cooperativa de documentalistas con una amplia gama de títulos sobre cuestiones sociales como *Family Gathering, Growing Up Female, The Last Pullman Car, Men's Lives, Small Happiness: Women of a Chinese Village, Seeing Red, Quilts in Women's Lives, Union Maids, With Babies and Banners* y *Style Wars.*

New Dimensions Media, 85895 Lorane Highway, Eugene, OR 97405 (503) 484-7125.

Tiene en existencias *Radio Bikini* y *AIDS*, entre otros.

New Time Films, Center for Documentary Media, PO Box 315, Franklin Lakes, NJ 07417 (212) 206-8607.

Esta empresa distribuye las películas de Saul Landau y otros títulos como *Hard Times in the Country, El Salvador: Revolution or Death* y *Portrait of Nelson Mandela.*

New Yorker Films, 16 West 61st Street, Nueva York, NY 10023 (212) 247-6110.

New Yorker distribuye una serie de películas extranjeras importantes al igual que documentales como *Poto and Cabengo, When the Mountains Tremble, Nicaragua: no pasarán* y *Point of Order.*

Paper Tiger Television, 339 Lafayette Street, Nueva York, NY 10012 (212) 420-9045.

Paper Tiger es una cadena independiente de transmisión por satélite, que programa material para que puedan recibirlo canales comunitarios e instituciones educativas. Estos programas también están disponibles en vídeo e incluyen la serie «Read» (*Herb Schiller Reads The New York Times, Varda Burstyn Reads Playboy,* etcétera) y *Joan Does Dynasty.*

PBS Video, 1320 Braddock Place, Alexadria, VA 22314-1698 (800) 424-7963.

PBS tiene en existencias material producido para el Public Broadcasting System como *Eyes on the Prize*, partes 1-2, *Bill Moyer's World of Ideas* y la serie «Frontline».

Third World Newsreel, 335 West 38th Street, Nueva York, NY 10018 (212) 947-9277.

Tiene en existencias muchos de los títulos clásicos de Newsreel como *People's War, Columbia Strike*, etcétera, así como obras más recientes sobre cuestiones relacionadas con la gente de color en los Estados Unidos como *From Spikes to Spindles* y *Mississippi Delta.* También cuenta con obras de Black-British.

University of California Extension Media Center, 2176 Shattuck Avenue, Berkeley, CA 94704.

Este centro, como la mayor parte de los centros universitarios, se especializa en películas que se puedan utilizar como apoyo a cursos de todo tipo. Al igual que en otros

centros, hay una amplia colección de obras de valor específico en cursos cinematográficos y muchos títulos destinados a otros cursos de especial interés para el documentalista. Entre estos títulos se incluye la «Turkana Conversations Trylogy», *Kenya Boran* (partes 1 y 2), *You Are on Indian Land* (National Film Board of Canada), *Who Are the De Bolts, Downwind, Downstream: Threats to the Mountains and Waters of the American West* y *Before We Knew Nothing.*

Video Out, Satellite Video Exchange Society, 1102 Homer Street, Vancouver, British Columbia, Canadá V6B 2X6 (604) 688-4336.
Video Out distribuye vídeos independientes de todo el mundo con una amplia gama de títulos documentales como *Binge, Cuba, The People; The Jungle Boy* y *White Dawn.*

Viewfinders, Box 1665, Evanston, IL 60204.
Viewfinders vende vídeos por correo, incluyendo una serie de clásicos documentales como *Victory at Sea, La chagrin et la pitié* y *Shoah.*

Women Make Movies, 225 Lafayette Street, Nueva York, NY 10012 (212) 925-0606.
Distribuye obras de realizadoras incluyendo muchos documentales importantes como *Un hombre cuando es un hombre, Journal inachéve, Surname Viet Given Name Nam, Far from Poland, A Song of Ceylon* y *A Kiss on the Mouth.*

Zipporah Films, One Richdale Avenue, Unit #4, Cambrigde, MA 02140 (617) 576-3103.
Zipporah es la distribuidora de todas las películas de Frederick Wiseman.

En el Reino Unido:
British Film Institute, 21 Stephen Street, Londres, Inglaterra W1P 1PL.
The Other Cinema, 79 Wardour Street, Londres, Inglaterra W1V 3TH.

En Australia:
Ronin Films, P.O. Box 1005 Civic Square, Canberra, A.C.T. 2608, (06) 248-0851.
Australian Film Commission, GPO Box 3984, Sydney 2001, (02) 925733.
AIATSIS Film Unit, Australian Institute of Aboriginal and Torres Straits Islander Studies, GPO Box 553, Canberra A.C.T. 2601, (06) 246-1111.
Para más información acerca de distribuidoras en Gran Bretaña y otros países, véase Peter Cowie (comp.), *The Variety International Film Guide*, 34-35 Newman Street, Londres, Inglaterra, W1P 3PD o *Kemp's International Film and Television Yearbook*, 1-5 Bath Street, Londres, Inglaterra EC1V 9OA.

Índice analítico y de nombres

A Curing Ceremony, 282
A Married Couple, 133
A Song of Air, 321
A Trial for Rape, 74
A Wife among Wives, 193, 281
Abortion Stories, North and South, 322-323
Action, 212
Actor social, 76, 79, 84, 94-95, 110, 164, 310-311, 321, 328-329
Acusados, 52
Alpert, Jon, 84, 85
Althuser, Louis, 157, 185, 303-304, 323
Altman, Charles, 189, 191
Allen, Robert, 42
Ambigüedad, 218
Amor, mujeres y flores, 125
An American Family, 99, 133, 336 n.3
Antropología, 111, 194-196, 259, 277
Arab and Jew, Wounded Spirits in a Promised Land, 297
Argumentación, 161-162, 169-179, 232, 245, 313, 347 n.8, 259 n.29
Asch, Timothy, 280
Aura, 207, 296, 351 n.25, 363 n.11
Ausencia, 91, 92
Autenticidad, 199-202, 207, 210-215, 234-240, 274, 278, 280-281
Axiología, 116

Barnouw, Eric, 72-73, 170
Barthes, Roland, 172-173, 220, 253, 277, 295
Baudrillard, Jean, 35-36
Bazin, André, 153, 154, 200, 201, 220, 294, 313
Before We Knew Nothing, 281, 323
Benjamin, Walter, 40, 177, 207, 296,
Berger, John, 40, 274
Bordwell, David, 42, 176, 189
Brecht, Bertolt, 103-104, 172, 192, 230, 250, 304, 321

British Sounds, 49, 320
Browne, Nick, 135
Buñuel, Luis, 111

Cabra marcado para morer: Vinte anos depois, 59
Cane Toads, 209
Cannibal Tours, 278
Cantando bajo la lluvia, 225, 228
Celoveks Kinoapparatom, 100, 179
Chagnon, Napoleon, 280, 282
Childhood Rivalry in Bali and New Guinea, 278
Chronique d'un été, 79, 88, 95, 108, 111
Ciencia, 258, 267, 283-284, 335 n.15
Cine directo, 72-73
Cine etnográfico, 76, 165, 195, 257-287, 356 n.1, 360 n.35
Cinema verité, 53, 72-73, 79
Ciudadano Kane, 52, 314
Códigos, 77
Comentario, 162, 171, 174-177, 184, 204, 228, 279
Commoli, Jean-Louis, 185
Comunicatividad, 168
Conciencia de uno mismo, grado de, 167
Concienciación, 107, 111, 302-304, 327, 330
Connotación, 195, 254
Conocimiento, 188-189, 260, 267-268, 271, 275, 279-280, 284-285, 287
— grado de, 162-163
Consuming Hunger, 40, 145, 298, 327
Continuidad, 50, 272
Cuerpo, el, 138, 212, 230-231, 266, 268, 269, 273-274, 278-279
— y el mito, 317-318, 323-324, 366 n.38
— y la historia, 311-317
— y la muerte, 120-129, 297, 317
— y la narrativa, 305-311, 325

«Dallas», 223, 224, 226
Daughter Rite, 110, 311, 327
De Antonio, Emile, 83-84
De grands événements des gens ordinaires, 98, 108, 112, 141, 228, 320
De Lauretis, Teresa, 86
Dead Birds, 203, 277
Dear America, Letters Home from Vietnam, 61, 157, 164, 197, 209, 327
Debbie Does Dallas, 276
DeLorean, John, 202
Demon Lover Diary, 49, 85, 91
Demott, Joel, 85
Denotación, 172, 253. *Véase también* Objetividad
Deseo, 36-37, 62, 168, 241, 264-265, 266-267, 269-270
Diégesis, 176
Diferencia, 261, 295-296
Diligencia, La, 133-134
Discurso, 56, 86, 150, 259-261, 266, 269, 330
Discursos de sobriedad, 32, 33, 38, 61, 86, 130, 150, 330
Distancia, 233-234, 240-242, 250, 281, 282, 294
— y la mirada, 122-123, 128, 131
Docudrama, 210
Documental
— como discurso institucional, 44-48, 67, 131, 242-251, 252-253, 290, 348 n.16
— como género, 48-54, 271-272
— control en el, 43, 168, 334 n.10 y 11, 343 n.3, 345 n.5
— definiciones de, 42-63, 349 n.2
— e historia, 311-317, 325, 329-330
— estructura de crisis en el, 278
— estructura problema/solución del, 48-49, 72, 142, 277
— momento de crisis en el, 326-330
— mundo, 151-158, 188, 222, 228, 234, 239-240, 290, 320, 333 n.3
— presencia en, 238-239, 293, 302
— víctima en el, 222, 329
— y eje narrativo, 305-311, 325
— y mito, 317-318, 325, 366 n.38
Documental expositivo, 32-72, 179, 232-233
Documental feminista, 104-106, 358 n.21
Don't Look Back, 226
Downwind, Downstream, 48-49, 62, 142
Drifters, 218
Duck Amuck, 103

Dyer, Richard, 190
Dziga Vertov, 33, 40, 43, 78, 150, 274

Efecto de alienación. *Véase Ostranenie*
Efecto de realidad, 60, 106
Eisenstein, Sergei, 295
El día de los muertos, 121
El diablo en la señorita Jones, 269, 276
El Don del coraje, 263
El juego de la guerra, 123, 128, 140, 155, 212, 240, 321
Empire Marketing Board, 248
Enigmas, 167
Entrevista, 70, 82-92, 130, 170-171, 175, 268, 315-316, 340 n.18
— común, 88-89
— encubierta, 87
— «pseudodiálogo», 88
— «pseudomonólogo», 90
Epistefilia, 62, 116, 140, 231-234, 240-241, 250
Erótica, 116, 232, 270, 286
Escena de llegada, 280, 281, 359 n.26
Espectador, 54-63, 71-72, 76-78, 92, 99, 117, 200-201, 252, 270, 271, 284, 292, 295, 326, 336 n.4, 346 n.3
Estereotipo, 261, 298, 317, 322
Estilo, 53, 108-109, 118-120, 181, 235, 305
Estructura de sentimiento, 122
Eternal Frame, 153
Ethnic Notions, 197, 246
Ética, 73, 80-82, 92, 93-97, 222, 241-246, 306, 340 n.19, 346 n.20
Etnotopía, 276
Exceso, 189-198, 282, 291, 295, 296, 313, 327
Exótico, 193
Expectativas, 55-56, 92
Explicación, 192

Falo, 269, 275
Family Business, 75, 167
Far from Poland, 43, 93, 99, 149, 320
Fenomenología, 293, 330
Fetichismo, 140, 249, 285, 305, 317, 344 n.9
Feyerabend, Paul, 253
Ficción. *Véase* Narrativa
Final Offer, 169
Fire from the Mountain, 209
First Contact, 80, 168, 280
Flaherty, Robert, 35, 66, 236-238
For Your Life, 313
Forest of Bliss, 192
Foucault, Michel, 46-47, 69, 86, 145, 259, 266
Frank, A Vietnam Veteran, 165, 307, 327
Frontier Films, 178

Garganta Profunda, 275
Geertz, Clifford, 194-195
Gnostifilia, 250
Godard, Jean-Luc, 95, 207, 321
Gomery Douglas, 42
Gorin, Jean-Pierre, 98-99, 111
Grierson, John, 33, 66, 244, 248
Gunning, Tom, 271

Hard Core, Power, Pleasure and «The Frenzy of the Visible», 272, 273
Hard Metal's Disease, 85, 95, 102, 111, 140
Harlan County, U.S.A., 125, 213, 240
Hawks, Howard, 263
Hearst, Patty, 202
Heath, Stephen, 308, 319
Hermenéutica, 186
High School, 58, 60, 62, 75, 102, 171
historia, 191, 213, 222, 230-231, 291, 296. 318, 329. *Véase también* Historia oral
Historia oral, 315
Hospital, 77, 102, 312
Hotel Terminus, 79, 327

Identificación, 205-210
Ideología, 36-41, 55-56, 116, 136, 144-146, 157, 171, 184-185, 188, 260, 293. 303, 326-327, 335 n.15, 344 n.9
If You Love This Planet, 38, 69, 183
Imágenes indicativas, 58, 60, 97, 159. 198-204, 207, 211-215, 224, 238, 260. 283, 291-293, 302, 305, 327, 346 n.4. 351 n.21

Imaginario, el, 37, 259, 281, 292
— social, 300
In the Year of the Pig, 80, 83, 89, 90, 102, 141, 171, 239
Insatiable, 275
Interaccionismo simbólico, 76, 336-337 n.5
Interpretación, 165-167, 192-194, 308-311. *Véase también* Interpretación virtual
Interpretación virtual, 166, 277
Ironía, 97, 112, 321

Jameson, Fredric, 113, 191, 296, 326
Janie's Jane, 105, 107
Jennings, Humphrey, 33, 233-234
Joe Leahy's Neighbours, 78, 135, 280
Joven Lincoln, El, 314
Joyce at Thirty-four, 105
Juki jukite shingun, 163

Kaplan, E. Ann, 105-106
Kenya Boran, 87
Kino-pravda, 78
Klein, Bonnie, 89
Kolker, Robert, 220
Kreines, Jeff, 85
Kruschev, Nikita, 158-161
Kuhn, Thomas, 253, 335 n.15

La batalla de Chile, 124
La chagrin et la pitié, 17., 240
La ventana indiscreta, 107
Lacan, Jacques, 285
Las Hurdes/Tierra sin pan, 68, 102, 111, 157, 179
Las Madres de la Plaza de Mayo, 208, 308, 327
Le Joli Mai, 80
Le sang des bêtes, 68, 102, 108, 179, 298
Lentricchia, Frank, 326
Les maîtres fous, 277, 279, 282
Les Racquetteurs, 88
Lesage, Julia, 100-102
Listen to Britain, 69, 233
Lodz Ghetto, 314
Lógica documental, 48-52, 55, 68, 79, 161-169, 177, 219, 228, 245, 272
Lonely Boy, 208, 226, 228
Lorang's Way, 165, 193, 312
Los dioses deben estar locos, 161, 323
Louisiana Story, 235-238, 312
Lukacs, Georg, 249-250, 307, 322
Lyotard, Jean-François, 45

Magical Death, 277, 279, 282-283, 286
Mamber, Stephen, 72
Maryknoll World Video, 40
Medium Cool, 125
Memorias del subdesarrollo, 107
Metacomentario, 93, 94
Metaobservación, 85
Microcultural Incidents in Ten Zoos, 203, 278
Milgram, Stanley, 81
Millhouse, 80
Mirada, la, 115-116, 117, 185-186, 264-265, 350 n.6
— accidental, 122-123
— clínica, 128-129, 205, 294, 306, 354 n. 21
— de intervención, 125-126
— en peligro, 124
— humana, 126-127
— impotente, 123-124
Mirada profesional, *véase* Mirada clínica
Mito, 305
Modalidad de observación, 60, 66, 72-78, 132-135, 156, 278, 312, 336-337 n.5, 337-338 n.7, 344 n.9
Modalidad interactiva, 66, 78-92, 140-141, 336 n.1, 337 n.7
Modalidad reflexiva, 66, 93-106, 141-143, 316
Modalidades de representación, 54, 169-170, 250
Model, 74, 136-140
Modernismo, 206-207, 319
Montaje intelectual, 176-179
Montaje probatorio, 47, 50, 58, 138, 177
Morris, Errol, 80, 141-143
Morris, Peter, 248
Motivación, 57, 262-263
Muerte, 120-129, 153, 192, 297, 298, 313-

314, 317, 365 n.26. *Véase también* Cuerpo, el
Mulvey, Laura, 115-116, 230, 264-265
Murrow, Edward R., 186
Musical, el, 270-273

N!ai: Story of a !Kung Woman, 161, 323
Naked Spaces, Living Is Round, 70, 108, 171
Nanuk el esquimal, 168, 203, 279, 333 n.3
Narboni, Jean, 185
Narrativa, 33, 67-68, 149, 190-191, 230, 235-238, 249-250, 271-272, 290, 301-303, 304-305, 333 n.3, 364 n.25
— contranarrativa, 319-321
— estructura de la, 34, 218, 220, 221-222, 226, 230, 260-264, 270, 272-273, 277, 279, 326, 328, 363 n.14
— y el Otro, 261-265

National Film Board of Canada, 53, 78, 81, 337 n.7, 343 n.43
Native Land, 178
Naturaleza», 333 n.3
Neorealismo, 219-223, 235
Nicaragua: No Pasarán, 307-308
Nightline, 81, 84
No Lies, 96, 108, 111
Not a Love Story, 89-90, 109, 163
Noticias, televisión, 173-174, 182, 196-197, 203, 213, 238-239, 240-246, 342 n.40, 354 n.21
Nuit et brouillard, 164, 298
Numero Deux, 95, 99

Obedience, 81, 204, 205
Objetividad, 61, 62, 68, 128, 131, 172-173, 240-246, 249-251, 339 n.13
— definida, 251-254
One Man's Fight for His Life, 127
Operation Abolition, 347 n.6
Ostranenie, 97, 102, 178, 327
Otro, el, 258-266, 270, 276, 282, 284-285, 286, 294, 301, 329, 356 n.2. *Véase también* Narrativa
Our Marilyn, 324, 329

Paisà, 220, 221
Panóptico, 270
Paradoja, 198, 200, 254, 260, 276, 284-285, 295, 297, 299, 302, 319, 351 n.21. 362 n.9
Parodia, 113
Passion of Remembrance, 320
Pastiche, 113-114
Patriamada, 212
Peirce, Charles, 198
Películas domésticas, 211
Perspectiva, 162, 170-174, 185
Platón, 31, 34-37, 267
Polan, Dana, 103-104, 106, 189
Pornografía, 213-214, 257-287
Pornotopía, 270, 358-359 n.22
Portrait of Jason, 165, 307
Postestructuralismo, 100, 228-231
Poto and Cabengo, 49, 98, 111, 320, 325
Praxis, 291, 293, 327, 362 n.7
Primary, 187, 312
Profílmico, suceso, 56
Programas de entrevistas, 82, 175, 310
Propaganda, 253
Prueba, 159-161, 177, 182, 194, 200-202, 207, 268, 274, 293, 311, 347, n.8, 359 n.29. *Véase también* Aristotélica, prueba; Demostrativa, prueba; emocional. prueba y Ética, prueba
Prueba demostrativa, 183
Prueba emocional, 183, 206
Prueba ética, 182, 214, 245
Psicoanálisis, 38
Psicosis, 155
Publicidad, 40, 176, 183, 213

Rape, 80, 101
Realidad, 34, 40, 158-159, 238, 267, 296, 360-361 n.3
Realismo, 57, 59-60, 67, 96-97, 104-106, 156-158, 179, 205, 215, 233, 238-240, 282-283, 303, 325, 327, 338 n.8, 353 n.17, 364 n.23
— realismo empírico, 223-224, 231, 283
— realismo psicológico, 224-228, 231, 272, 283, 328

— *véase también* Realismo documental
Realismo documental, 231, 234-240, 244, 246, 274-275, 283
Realismo Histórico. *Véase* Realismo documental
Reconocimiento, 210-215
Reconstrucciones, 52, 141-142, 312-313, 315, 324
Referente, 198, 199, 203, 231, 291-292, 296, 298, 302, 326, 330, 336 n.4
Reflexividad, 59, 302-304, 319, 324-325, 327, 335 n.18, 341-342 n.36
— estrategias de, 106-114, 329
— formal, 106-114, 320
— política, 107, 295, 329
Representación, 153-154, 157, 159, 169-170, 198, 239, 241, 287, 296-298, 301
— del cuerpo, 291-330
— política de, 248-254, 268-275, 275-282, 291-292
— *véase también* Modalidades de representación
Retórica, 57, 181-189, 251, 253, 291, 350 n.5, 366 n.39
Riggs, Marlon, 246
Ritual estratégico, 251
Roger and Me, 109, 302, 315
Roses in December, 110, 127, 209, 294, 306-311, 313-314, 318, 322, 327-329
Rosie the Riveter , *véase The Life and Times of Rosie the Riveter*
Rotha, Paul, 33, 150
Rouch, Jean, 72-73, 79, 83, 95, 130, 140
Rouli-roulant, 210
Rubbo, Michael, 88, 95, 163
Ruiz, Raul, 66, 98, 112, 141, 228, 320

Sacrificio, 318-319
Sahagún, 267
Salvador, 308-309, 329
Sampleado digital, 34, 322 n.2
Sans soleil, 303, 320
Sartre, Jean-Paul, 258, 261, 300
Sátira, 113-114
Scott of the Antarctic, 201
Sed de Mal, 235-238
Seeing Red, 83, 314
Semiótica, 38, 100, 292, 336 n.4
Seventeen, 102, 339 n.13
Sexo prohibido, 269, 279
Sexualidad, 257-261, 265-275
Sherman's March, 79, 87, 91
Shoah, 81, 140, 171, 297, 327
Significante, 195
Silver, Jon, 85-86
Silverman, Kaja, 285
Simulación, 334 n.8
Sistema de estrellas, 199, 279, 310, 317-318
Smoke Menace, 248
Sobchack, Vivian, 120, 124-125, 128
Soldier Girls, 75, 166, 239
Solovetsky vlast, 314
Sonido, 50-51, 138, 227
Speak Body, 322, 324, 329
Steinem, Gloria, 283
Streetwise, 132, 133-134
Subjetividad, 61, 117, 126-127, 185, 205-210, 232, 250, 266, 292, 307, 310, 327, 351 n.25, 364-365 n.25
— grado de, 163-167
— social, 69, 233-234, 353 n.20, 354 n.21
Subjetividad colectiva. *Véase* Subjetividad social
Surname Viet Given Name Nam, 80, 89, 316, 321, 325
Sutura, 339 n.17

Teoría, 16-19
The Act of Seeing with one's own eyes, 120, 123, 192
The Atomic Cafe, 209, 308
The Ax Fight, 108, 280
The Battle of China, 155
The Battle of San Pietro, 57, 68, 71, 174, 210, 239, 302
The Civil War, 32, 164, 197
The Color of Honor, 141, 142, 209, 312
The Day after Trinity, 197, 314
The Hunters, 278, 279
The Life and Times of Rosie the Riveter, 105, 197, 318
The Lion Hunters, 279

The Making of a Legend, 177
The Morton Downey Show, 81
The Nuer, 281, 323
The Plow That Broke the Plains, 71
The Thin Blue Line, 42, 80, 95, 109, 113, 141-143, 155, 209, 302, 312, 315, 335 n.18
The Things I Cannot Change, 81, 133
The Woman's Film, 107
The Women's Olamal, 276
Thomas Anthony, 186-188
Thompson, Kristin, 42
Thy Kingdom Come, 186-187
Titicut Follies, 75, 162
Tolstoi, Liev, 249-250
Tongues Untied, 246
Tourou et Bitti, 282, 286
Trabajo de campo, 43, 281
Trance and Dance in Bali, 277, 278, 282, 286
Tratamiento indirecto, 73
Trinh T. Minh-ha, 70, 287, 319, 321
Triumph des Willens, 218, 227
Trobriand Cricket, 278

Uaka, 70, 323
Union Maids, 84, 197, 314
Up, 59

Van Dongen, Helen, 237, 245
Vertov, Dziga, 33, 40, 43, 66, 78, 150, 274
Victory at Sea, 164, 210
Vivificación, 295, 302, 304, 327
Vorkapich, Slavko, 178
Voyeurismo, 115, 138, 230, 232, 270, 306, 317
Voz, 173-174, 209, 217, 315, 339 n.12, 349 n.17
Voz de autoridad, 70
Voz omnisciente, 68, 70, 92

Watching Dallas, 223
Watkins, Peter, 123, 128
Watsonville on Strike, 85
Ways of Seeing, 40, 41, 107, 263
Wedding Camels, 91, 193, 327
Welles, Orson, 236-237
White, Hayden, 97, 104-105, 191, 210. 247, 306
Who Killed Vincent Chin?, 82, 89. 318
Why Vietnam, 183, 203
Why We Fight, 32, 155, 183, 227
Williams, Linda, 272, 273, 287
Winston, Brian, 222
Wiseman, Frederick, 35, 74, 136-140, 157, 170-171, 173, 187-188, 226
With Babies and Banners, 83, 168, 197, 314
Witness to War, 318, 327
Wollen, Peter, 103, 320-321
Word Is Out, 314
Wright, Basil, 33

Yuxtaposiciones extrañas, 75, 80, 178-179, 338 n.8

Zelig, 213
Zola, Emile, 249